U d'/of OTTAWA
39003002327079

LES FEMMES

DANS LA

COMÉDIE FRANÇAISE ET ITALIENNE

AU

XVIIIe SIÈCLE

DU MÊME AUTEUR :

Marc-Antoine Muret. Un professeur français en Italie dans la seconde moitié du XVIe siècle. Paris, Thorin, 1881. In-8°. 7 50

De Renato Rapino. *Ibid.*, 1881. In-8°. 3 50

De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques : essai d'introduction à l'histoire littéraire du siècle de Louis XIV. *Ibid.*, 1884. In-8°. 5 »

Mme de Staël et l'Italie, avec une bibliographie de l'influence française en Italie de 1796 à 1814. Paris, A. Colin et Cie, 1890. In-18 jésus. 3 50

L'instruction publique en France et en Italie au XIXe siècle. *Ibid.*, 1894. In-18 jésus. 3 50

Etudes sur la tragédie. *Ibid.*, 1896. In-18 jésus. 4 »

TOULOUSE. — IMP. A. CHAUVIN ET FILS, RUE DES SALENQUES, 28.

LES FEMMES

DANS

LA COMÉDIE

FRANÇAISE ET ITALIENNE AU XVIIIe SIÈCLE

PAR

CHARLES DEJOB

MAITRE DE CONFÉRENCES A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE PARIS

Paris, 4, rue Le Goff

ANCIENNE LIBRAIRIE THORIN ET FILS

ALBERT FONTEMOING, ÉDITEUR

Libraire des Écoles françaises d'Athènes et de Rome
du Collège de France, de l'Ecole Normale Supérieure
et de la Société des Études historiques

1899

Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis

PQ
145.8
.W6D4
1899
ex.4

A M. ALESSANDRO D'ANCONA

MON CHER AMI,

Acceptez la dédicace de ce livre comme l'hommage affectueux d'un homme qui, depuis dix-huit ans, s'associe de cœur non seulement à vos travaux, mais à vos joies et à vos douleurs de famille.

C. D.

INTRODUCTION

Considérée non pas dans quelques œuvres saillantes, mais dans son ensemble, la comédie du dix-huitième siècle paraît timide. Non seulement elle s'est risquée plus tard que la tragédie à la censure des croyances et des institutions, mais en général, dans le cercle même de la vie privée, elle attaque plus volontiers les travers que les scandales. Elle n'a ni la profondeur du siècle précédent, ni la hardiesse du nôtre. Elle imite ses maîtres plus qu'elle n'observe, raffine plus qu'elle n'invente, et ses accès de courage dégénèrent trop vite en sensiblerie ou en déclamation. Cette extrême prudence, ces velléités malheureuses choquent d'autant plus que sa timidité paraît inexcusable : d'une part, l'époque qui a vu la Régence et le règne de Louis XV avait plus besoin que le dix-septième siècle d'une correction publique, et, d'autre part, si, sous Louis XIV, Molière a pu écrire

Tartuffe et *Don Juan*, on ne voit pas tout d'abord en quoi, sous un prince beaucoup moins vigilant, moins énergique, moins obéi, les auteurs comiques ont dû se sentir gênés.

Toutefois, c'est le talent plutôt encore que le courage qui leur a manqué. Ils sont assez loin de nous pour que nous démêlions dans leur œuvre ces imperfections que la proximité nous empêche souvent de discerner chez les comiques de notre temps, les conventions qui couvrent les invraisemblances dans l'intrigue, l'incohérence dans les caractères, les fausses qualités de style. Ils nous paraissent ternes ou frivoles parce que nous comparons leurs pièces à de vrais chefs-d'œuvre qui *sourient toujours d'une fraîche nouveauté* ou à de faux chefs-d'œuvre dont l'éclat précaire n'est point encore fané. Mais il n'en est pas moins vrai que beaucoup d'entre eux ont osé signaler les plaies honteuses de leur temps. Seulement, pour bien s'en rendre compte, il ne ne faut ni examiner la contexture de leurs ouvrages, qui est souvent d'emprunt, ni chercher dans les caractères une suite, surtout un relief que dans les nations les plus favorisées trois ou quatre hommes seuls parviennent à atteindre. Il faut les étudier plus encore en moraliste qu'en lettré et les analyser suivant l'ordre méthodique et non suivant l'ordre alphabétique,

c'est-à-dire qu'il convient de chercher, en passant librement de l'un à l'autre, dans quelle mesure ils ont aperçu et traité certains thèmes particulièrement délicats que les mœurs nouvelles leur offraient. Tel est l'objet du présent livre, où nous interrogerons aussi volontiers la littérature italienne que la nôtre, puisque, comme on commence à le reconnaître aujourd'hui, elle n'a pas attendu Alfieri pour faire au théâtre ses preuves de hardiesse. Peut-être verra-t-on que, si la comédie du siècle dernier n'est pas, et avec raison, allée aussi loin que la nôtre dans la voie que celle-ci parcourt, elle s'y est du moins assez audacieusement engagée.

Afin de le comprendre, notons d'où elle partait et où nous en sommes aujourd'hui.

L'amour et le mariage forment le fond des pièces de Molière comme des nôtres; mais chez Molière il s'agit en général d'un honnête amour de jeune fille et d'un mariage à faire; de nos jours, il s'agit plutôt de mariages faits et d'amours coupables. Ce n'est point que Molière professe un grand respect pour l'institution sur laquelle repose la famille. A la verve qu'il déploie contre les tuteurs jaloux, on devine bien ce qu'il se permettrait contre les maris trompés si la sévérité de son époque ne le retenait pas;

il croirait même rendre service à ces maris s'il pouvait les amener à une résignation philosophique; car il voudrait réduire à l'état de préjugé ridicule et fâcheux l'opinion, mal fondée sans doute mais utile, qui fait dépendre en partie l'honneur de l'homme de la fidélité de sa femme; il nous présente Sganarelle, qui hésite à demander raison au prétendu séducteur, non pas seulement comme un homme qui tient à la vie, mais comme un homme sensé, comme un sage qui sait que les fautes sont personnelles et que les propos du vulgaire ne doivent pas régler la conduite du philosophe; par la bouche de Mercure, il nous conseille la même quiétude. Mais enfin, à part *Amphitryon*, où Alcmène n'est pas responsable de la supercherie de Jupiter, à part *Georges Dandin*, où la femme ne va pas jusqu'à la faute irréparable, c'est seulement à des maris en expectative qu'il prodigue les sarcasmes ou les sanglantes mortifications. Son don Juan lui-même ne s'attaque pas sous nos yeux à des femmes mariées. On n'en eût pas permis davantage à Molière dans un temps où Pascal, malgré toute sa haine contre la Compagnie de Jésus, s'interdisait, par respect pour la décence publique, d'étaler au grand jour les pires scandales de la casuistique; et, au total, le siècle de Louis XIV a épuré la comédie comme tous les

autres genres. Le dix-septième siècle admettait bien des plaisanteries vives sur les femmes et le mariage; Bossuet était presque seul à s'en scandaliser; Boileau en riait comme un autre et les répétait; c'était là, semblait-il, un thème traditionnel devenu inoffensif à force d'être séculaire; c'étaient autant de mots sans conséquence; mais l'adultère eût paru un fait des plus graves; et, d'autre part, à le traiter sérieusement, on fût tombé dans le drame, qu'alors on ne soupçonnait pas et qu'on eût repoussé comme bâtard.

Au surplus, l'esprit du temps ne fut pas seul à défendre Molière contre l'influence d'une longue tradition de plaisanteries malsonnantes et des mœurs de sa corporation. Sa profonde connaissance de la vie l'éclaira et le retint. Le pire tort des auteurs qui s'acharnent à peindre les fautes de l'amour est sans doute de flatter la sensualité; mais ils pèchent tout d'abord, et Molière le comprenait évidemment, contre la vérité elle-même. Car ce qui gâte la plupart des mariages, ce n'est pas l'inconduite de l'un des époux : l'adultère, surtout celui de la femme, est beaucoup moins commun que nos romanciers et dramaturges ne le donnent à entendre, parce qu'il suppose à tous égards une hardiesse qui, pour être de mauvais aloi, n'en est pas moins

relativement rare. Assurément, le scrupule de violer irrémissiblement les promesses les plus solennelles, la perspective d'exposer son repos, sa fortune, sa réputation, sa vie dans des périls qui déjouent souvent toutes les précautions et tous les mensonges, ne tiennent pas toujours contre l'étourderie, la vanité ou les entraînements de la passion. Toutefois, les fautes à la fois évidentes et hasardeuses sont encore celles où l'humanité donne le moins. C'est bien plutôt l'opposition des humeurs qui met la division dans les ménages. Pour une famille où un des deux époux suspecte la fidélité de l'autre, il y en a dix où la brouille a éclaté à propos du train de la maison ou de l'éducation des enfants; l'un aime à se faire honneur de sa fortune, l'autre prêche l'économie; l'un est partisan d'une ferme discipline, l'autre préfère une indulgence affectueuse. Chacun abonde dans son propre sens, parce que chacun croit avoir raison; la faute à commettre n'est plus ici une trahison qui suppose le mépris, ou, du moins, l'oubli de la morale; elle consiste à outrepasser un juste milieu dans lequel on croit précisément se tenir; l'amour-propre se cache sous des raisonnements plausibles, sous une tendresse souvent très réelle. Le malheur commun naît de qualités contraires qui ne veulent point se tem-

pérer mutuellement. Ainsi l'entendait Molière dans les *Femmes savantes*, dans le *Tartuffe*, même au fond dans le *Bourgeois gentilhomme*, où la mésintelligence est antérieure aux prétentions, du reste peu sérieuses, de M. Jourdain sur Dorimène.

L'erreur de fait où tombent les auteurs qui ressassent indéfiniment le thème de l'infidélité conjugale a de graves conséquences; car, même quand ils ne glorifient pas l'adultère, même quand ils ne plaident pas pour lui les circonstances atténuantes, ils nous familiarisent avec lui, et ils amènent les intéressés à conclure qu'une faute tellement commune ne doit pas être après tout aussi criminelle qu'on le dit. Ce qui les abuse, c'est que la plupart n'ont pas l'imagination ni la portée d'esprit nécessaires pour sortir de leur monde propre et de celui où par vanité ils s'introduisent à titre de parasites ou s'établissent sur le pied d'idoles, je veux dire le grand monde. En effet, c'est dans la haute société et parmi les gens de lettres et les artistes, qu'en pareille matière les tentations sont plus vives et les scrupules moins forts. D'autre part, le lieu commun de l'adultère a beau être le plus rebattu de tous; il ne manque jamais son effet; il demeure fécond en situations comiques ou tragiques. Il serait plus fier, plus hon-

nête, mais aussi plus difficile de chercher autre chose : nombre d'auteurs aiment mieux les applaudissements du public que ceux de leur conscience.

Or, au dix-huitième siècle, l'adultère n'est pas encore, à beaucoup près, en possession de la scène française et de la scène italienne. Celle-ci a même dû alors à Goldoni l'épuration dont la nôtre avait été redevable soixante-dix ans plus tôt à Molière. Une des choses qui devraient surprendre le plus dans l'histoire du théâtre, c'est la longue persistance, à travers une époque fort peu sérieuse, d'une réforme morale survenue si tard et accomplie si promptement; la comédie, licencieuse durant toute l'antiquité et tout le moyen âge, c'est-à-dire d'abord à une époque où les théoriciens de l'art s'exprimaient souvent en hiérophantes, puis à une époque où l'ascétisme foisonnait, restreint presque tout d'un coup sa liberté au point qu'avec un peu de bonne volonté on n'aperçoit dans Molière que quelques gaillardises sans conséquence et que, durant l'âge suivant, elle châtie encore plus son langage. Dans un précédent ouvrage, je montrais les tragiques du dix-huitième siècle conservant, sinon le génie de leurs prédécesseurs, du moins la tradition de la vertu et du patriotisme à un moment où elle s'effaçait dans

la vie et dans la littérature. Mais, que le ton et le fond de la comédie demeurent généralement purs au temps de Mme de Pompadour, de Mme Dubarry et du Parc-aux-Cerfs, voilà de quoi étonner encore davantage. Le fait s'explique par la force que possédait l'esprit public avant les secousses réitérées des cent dernières années ; il savait conserver longtemps ce qu'il avait une fois jugé nécessaire ; après avoir cru, sur la foi des anciens, que les libertés de la comédie étaient indifférentes, il avait fini par se convaincre du contraire, par comprendre que la licence est bien plus dangereuse à la scène que dans le roman, et, dès lors, il imposait au théâtre la retenue. Au contraire, de nos jours, dans tous les pays, les gens mêmes les moins friands de scènes érotiques et de gravelures, les plus réglés dans leurs mœurs, pactisent souvent avec l'indécence publique, les uns par timidité, les autres par une conception fausse de la liberté de l'art, d'autres par une légèreté qui leur dissimule les conséquences des choses, d'autres enfin, et ce n'est pas le moins curieux ni le moins triste, par une sorte d'engourdissement ou d'endurcissement de la pudeur ; car on voit dans les cafés-concerts, où l'on chante des obscénités que le geste commente au besoin, des pères et mères de familles, venus avec leurs en-

fants, écouter les ordures paisiblement, sans plus en rire qu'en rougir, et, la représentation achevée, s'en aller tranquillement comme s'ils venaient de terminer une partie de piquet. Ce n'est pas que, comme Mithridate, nous ayons par un long usage ôté aux poisons leur efficacité. Nous ressemblons aux habitants des contrées marécageuses où la minorité seule s'alite et meurt, mais où la fièvre a passé dans le sang de tous. La pluralité des hommes de notre temps continue à mener une vie régulière, mais le jugement est gâté ; de très honnêtes femmes, qui se choqueraient avec raison d'une parole libre, tiennent pour irréprochables, ou même pour édifiants, des ouvrages d'une moralité fort contestable ; des critiques qui, dans la conversation, se montrent fort alarmés des dangers que court l'ordre politique ou social, paraissent ne plus éprouver aucune inquiétude quand ils examinent les productions contemporaines, comme si l'immoralité n'en tenait pas aux mêmes causes que l'appétit de jouissances, l'indifférence pour la patrie qui les effrayent ailleurs et qu'elles contribuent à développer.

Mais ce profond changement ne s'est opéré que par une lente révolution dans les idées. Deux faits y ont aidé : l'un, glorieux d'ailleurs, la Révolution, en jetant un discrédit momentané sur tous

les anciens principes et en détournant sur les tendances politiques des auteurs l'attention de la censure ; l'autre la propagation de la littérature allemande, en offrant le spectacle de grands poètes peu délicats, nous le verrons, sur le chapitre des convenances. Car pour apprécier équitablement les mœurs d'un peuple, il ne faut pas seulement, comme l'ont fait MM. de Goncourt, mettre le bien à côté du mal ; il faut comparer ces mœurs avec celles des peuples voisins.

Mais les deux faits que je viens de rappeler ne sont que l'expression de faits plus généraux encore. La transformation de la société, l'entrée en scène de nouvelles nations, l'éclosion de certains systèmes ont disposé les esprits à croire que nul des axiomes reçus ne mérite de durer éternellement, et que le devoir, s'il existe, doit varier avec les formes de la civilisation ; les vertus ont participé à la défaveur des religions qui les préconisaient ; les revendications en faveur des femmes ont eu à la fois pour effet de les émanciper et de diminuer le respect que leur faiblesse inspirait et qui supposait d'ailleurs des habitudes de politesse peu démocratiques ; on a exalté l'imagination aux dépens du bon sens, la sensibilité aux dépens de la régularité ; car la littérature est pour beaucoup dans ce changement qui est enfin résulté d'une lente coopération,

j'allais dire d'une coalition de toutes les forces vives de notre siècle.

Au surplus, notre époque elle-même n'a pas accepté sans mot dire l'audace de la comédie contemporaine, puisque Dumas fils et Augier ont eu beaucoup de peine à faire jouer leurs premières pièces. Il est piquant de les voir, dans leurs préfaces, se consoler de l'asservissement de la France sous le second Empire par l'affranchissement du théâtre, qu'ils doivent à *Sa Majesté Napoléon III* et à ses familiers : « Les empereurs, » dit par exemple Augier en dédiant une de ses pièces au prince Napoléon, « ont l'esprit plus libéral que les censeurs. »

Nous montrerons que la comédie du dix-huitième siècle, faisant un pas au delà duquel il eût été sage de ne point aller, a souvent abordé des situations délicates fréquemment reprises depuis et les a traitées avec une réserve qui, sans étaler ce qui peut corrompre, laisse pourtant voir tout ce qui peut avertir. Nous commencerons, il est vrai, par y relever des traits qui pourraient être de tous les temps, mais nous arriverons le plus promptement possible à ce qu'on ne sait pas assez qu'elle a courageusement signalé.

Beaucoup de lettrés de nos jours estiment que l'art n'a pas à gagner à être rappelé trop

expressément au souci de la morale. Il est pourtant curieux de constater que toutes les époques créatrices pensaient exactement le contraire; dans tous les grands siècles, non pas seulement les hommes froids ou rigides, mais les hommes d'imagination estiment que le beau et le bien sont inséparables. A plus forte raison, l'intérêt de la société exige que la critique ne se départe pas de ce principe. Enfin, à tous égards, il faut se défendre de l'antipathie que le dix-huitième siècle inspire présentement à de très bons esprits. On en veut à Voltaire et à Rousseau de l'esprit démagogique qui souffle aujourd'hui; mais ce souffle serait peut-être moins fort si, sous le second Empire, on n'en avait pas voulu à Bossuet de l'absolutisme qui régnait alors. Bérenger disait : « Je n'ai flatté que l'infortune. » Il ne faut pas plus faire sa cour aux régimes déchus qu'aux régimes triomphants. Ceux-ci n'écoutent la vérité qu'à condition qu'on la dise d'abord à ceux-là; et le meilleur moyen de faire aimer à un homme les vertus de son grand-père n'est pas de chercher à lui faire mépriser son père. Les qualités du dix-huitième siècle nous sont d'ailleurs aussi nécessaires que celles du dix-septième, et peut-être y reviendrions-nous plus facilement. N'imitons pas les convertisseurs téméraires qui ôtent à un homme sa re-

ligion avant d'être sûrs de lui faire adopter la leur ! Heureux qui a une foi ! Si le *Credo* d'un interlocuteur nous paraît un peu étroit, proposons-lui non d'en changer, mais d'y ajouter quelques articles. On peut bien faire goûter aux hommes de notre temps la prose de Bossuet : croit-on les ramener à sa période ? Au contraire, on aurait déjà beaucoup gagné, si l'on ramenait la spirituelle irrévérence de certains de nos écrivains au respect de la langue et au mépris de la trivialité que Voltaire avait toujours maintenus au milieu de ses sarcasmes. Que l'on réprouve son inintelligence de tout ce qui touche à la religion, fort bien ; mais ne ferions-nous pas sagement, à quelque parti, à quelque secte que nous appartenions, de relire quelquefois ses écrits en faveur de la tolérance ? Presque toutes nos idées fausses ont été prêchées pour la première fois par Rousseau ; mais qui a jamais prêché avec plus d'éloquence les vérités que nous méconnaissons ? Qui a plus courageusement affirmé que la grandeur littéraire n'est rien sans la grandeur morale et que l'extinction des haines nationales risquait d'entraîner la disparition du patriotisme ? La tâche du vingtième siècle devrait être de concilier l'idéal du dix-huitième et celui du dix-septième ; car chacun d'eux a fait à son heure la gloire et la force de la France,

et Victor Hugo leur eût appliqué plus justement qu'au pape et à l'empereur l'expression « ces deux moitiés de Dieu. » Bossuet, qui comprenait admirablement la grandeur des républiques antiques, nous enseignerait, s'il vivait de nos jours et en s'autorisant de Montesquieu, à quel prix on conserve la liberté, mais certainement il ne la renierait pas.

CHAPITRE PREMIER.

I. Des conditions et des classes dans la comédie française et italienne du XVIIIe siècle. — II. Satire des défauts des honnêtes femmes.

I

Réglons d'abord une question de méthode.

Si le dix-huitième siècle tout entier avait pensé, avec Diderot, que l'étude des conditions substituée à celle des caractères pouvait renouveler la comédie, ou, pour mieux dire, si tout homme vraiment doué pour la littérature dramatique ne s'apercevait pas promptement que la profession ne modifie point le fond des caractères, ce serait la hiérarchie sociale qui fournirait le plan naturel de toute étude qui embrasse ce siècle de l'histoire du théâtre. Il n'en a pas été ainsi. Au dix-huitième, comme au dix-septième siècle, toutes les œuvres importantes vi-

sent surtout la peinture des caractères, des mœurs, non des professions. Mais les traits distinctifs des différentes classes ont du moins attiré assez souvent l'attention des auteurs du siècle dernier, et nous nous y arrêterons tout d'abord, parce que, à cet égard, ils ont quelquefois innové non sans bonheur.

Par exemple, ils ont observé plus volontiers que leurs prédécesseurs les mœurs des petites gens. Pour les femmes d'une condition inférieure, Molière et ses successeurs immédiats ne nous présentaient guère que des servantes ou des paysannes; ils ne nous introduisaient pas chez les ouvrières, les petites marchandes, les petites bourgeoises. Les personnages du premier plan appartiennent toujours chez eux à ce qu'on appelle la bonne société. La grossièreté, la violence avaient été si intimement mêlées à l'élégance, à l'urbanité durant tout le moyen âge et même jusque vers le milieu du dix-septième siècle, qu'on craignait de compromettre, par la peinture des mœurs populaires, la politesse à laquelle on était enfin parvenu. On sentait encore en soi une énergie toute prête à éclater, à déborder. Peu à peu la vie de cour et de salon, la prolongation de la paix intérieure, l'affaiblissement de l'enthousiasme religieux et monarchique diminuèrent cette énergie. La politesse,

dont les passions devenues moins impétueuses acceptaient plus continûment l'empire, prit en quelque sorte confiance en elle-même; moins cérémonieuse, moins inquiète, obligée d'ailleurs de passer quelques distractions piquantes à une aristocratie qui s'ennuyait, elle permit plus d'une fois à la comédie de prendre pour objet propre de son étude la vie des classes inférieures, et je ne dis pas seulement l'incorrection, mais la trivialité de leur langage. Sans doute, cette trivialité s'était affichée, au dix-septième siècle, sur les tréteaux du Pont-Neuf, à la foire Saint-Germain et à la foire Saint-Laurent, longtemps avant de s'afficher, vers la fin du dix-huitième sur les théâtres des boulevards; et la Comédie Française, à la fin de l'ancien régime, s'ouvrait moins volontiers au jargon des campagnes qu'au temps de Molière; mais la peinture des mœurs populaires formait assez souvent, dans les proverbes dramatiques, sous Louis XV et sous Louis XVI, le régal intime de la haute société, qui, cent ans plus tôt, aurait tout au plus souffert quelques intermèdes bouffons, quelques entrées de ballet grotesques.

Les essais du dix-huitième siècle en ce genre ne sont pas à mépriser. Il y a souvent de la verve dans le langage qu'il prête aux filles du peuple; on peut descendre sans crainte de

s'ennuyer jusqu'aux pièces que le fécond Guillemin, par exemple, composait pour le théâtre des Variétés. Son *Enrôlement supposé* (1781) nous montre, d'une manière piquante et vraie, ce que deviennent dans le cœur et sur les lèvres des boutiquiers l'affection maternelle, l'amour, la fierté, l'ironie. Guillemin, et mieux encore Carmontelle, plus fin et plus inventif, ont bien saisi les deux traits les plus faciles à apercevoir, il est vrai, de la vie populaire, d'un côté l'incapacité de se contenir et une naïveté qui se trahit jusque dans ses artifices, de l'autre une liberté de rencontre et de commerce familier qui, selon les cas, expose ou trempe la vertu féminine. Je renvoie en particulier au proverbe de Carmontelle *A bon chat bon rat*, où M. de La Plume, écrivain public aux Charniers, essaye de faire manquer le mariage du fils d'un fabricant de chapeaux retournés avec la fille d'une blanchisseuse et ne réussit qu'à payer les frais de leur noce. Je renvoie également à sa *Marchande de cerises* : un officier, M. d'Escabious, amoureux de Mlle Marianne, fille de la limonadière Mme Mignonette, y fait la cour à la mère pour pouvoir approcher de la fille. Celle-ci a reçu de sa mère l'ordre de ne pas parler. Mais Escabious profite de la venue dans le café de la mère Rogomme, marchande de cerises; il parie avec un autre

officier, M. de St. Damase, que les yeux de Mme Mignonette sont plus grands que ces cerises, et, pendant qu'il prend mesure, donne une lettre à Marianne. Le dialogue du début entre la mère qui ne veut pas que sa fille regarde les clients et la fille qui insinue que la mère aime à entendre des douceurs est joli.

Mme Mignonette. — Je ne veux pas que vous regardiez les hommes, entendez-vous?

Marianne. — Mais quand on me parle?

Mme Mignonette. — Vous n'avez qu'à ne pas répondre.

Marianne. — Mais je passerai pour sotte ou pour une impertinente.

Mme Mignonette. — Point du tout; est-ce que je ne réponds pas pour vous?...

Marianne. — Mais quand j'étais toute petite, vous me faisiez parler à tout le monde (1)!

Mme Mignonette. — Dans ce temps-là c'était différent.

Marianne. — Ce n'est pas la peine d'être grande pour être plus maltraitée qu'une enfant.

Mme Mignonette. — Quand on est grand, il

(1) Joli trait d'observation; plus encore dans un comptoir que dans un salon, une mère fait les honneurs de sa toute petite fille et l'habitue, sauf à s'en inquiéter plus tard, à distribuer des sourires.

faut être raisonnable ; ce que je vous dis là, c'est pour votre bien.

MARIANNE. — Mais quel mal puis-je faire en répondant à ceux qui me parlent? Faites-vous du mal, vous, ma mère, quand on vous dit que vous êtes bien aimable et que vous répondez en souriant : « Monsieur, vous avez bien de la bonté ? »

Mme MIGNONETTE. — Je sais bien que c'est pour rire; voilà pourquoi je ris aussi.

MARIANNE. — Oh ! je suis bien sûre que cela vous fait plaisir.

Mme MIGNONETTE. — Et sur quoi le jugez-vous ?

MARIANNE. — Sur quelque chose.

Mme MIGNONETTE. — Mais encore ?

MARIANNE. — Je ne peux pas le dire.

Le personnage de Mme Rogomme, à demi ivre, qui chante, puis s'interrompt pour pleurer l'entrée de son mari à l'Hôtel-Dieu, puis recommence à chanter, est encore pris sur le vif.

Mais c'est en Italie surtout que la vie des petites gens a fait alors invasion dans l'art dramatique. Là, malgré les titres sonores qui semblent augmenter la distance entre les nobles et les roturiers, la différence est au fond moins grande entre la façon de sentir et de parler des diverses classes, précisément parce que les passions sont plus vives. L'inégalité de lumières est plus

grande, l'homme du peuple s'intéresse moins aux grands objets de la vie morale et politique; mais les émotions et les expressions sont moins différentes d'une classe à l'autre, parce que les différences en pareille matière ne peuvent résulter que d'une contrainte exercée depuis longtemps par les hautes classes sur elles-mêmes; et, jusque vers le commencement de ce siècle, toutes les classes en Italie se laissaient vivre. La grande dame et la femme du peuple ne s'y confondaient certes pas, mais la première trouvait le langage de la deuxième piquant à une époque où en France on l'eût trouvé choquant. Les lettrés mêmes, les délicats, plus puristes qu'en France, étaient moins aristocrates en littérature : Boileau nous avait dégoûtés du *Virgile travesti*, mais personne n'aurait dégoûté les Italiens de la *Secchia rapita*. Seuls les beaux-arts proscrivaient le burlesque et le populaire; dans les tableaux de genre, ils admettaient les scènes voluptueuses et la satire élégante des travers du grand monde, mais non la manière et les modèles d'un Callot, d'un Téniers. Mais on aurait volontiers modifié un mot célèbre et dit : « Ce qui ne vaut pas la peine d'être peint peut valoir la peine d'être écrit. » Une circonstance y aidait, la persistance des dialectes et le plaisir que la bonne société prenait, elle aussi, à les

parler. Des rôles, des pièces entières étaient composés en vénitien, en napolitain, ou dans quelque autre de ces langues locales, et, à les écouter, les gens du pays se sentaient encore plus chez eux. Or, un dialecte comparé au parler classique ressemble un peu au parler enfantin dont la grâce inexplicable sauve les fautes ; une pensée qui serait triviale en italien n'est plus que naïve en patois.

Aussi ne serait-il pas téméraire de supposer que l'influence de l'Italie a contribué à mettre à la mode chez nous les pièces de mœurs populaires. C'est en effet aux *Pettegolezzi delle donne* de Goldoni que Mme Riccoboni, une Française mariée à un Italien, a emprunté le titre et l'idée de ses *Caquets* où elle dépeint joliment la jalousie que le mariage d'une parente soulève dans le monde populaire. Deux cousines, revendeuses à la toilette, essayent d'aigrir Babet contre son fiancé Dubois ; une d'elles dit qu'elle avait une belle coiffure à vendre pour la mariée, mais que Dubois l'a trouvée trop chère ; Babet défend son prétendu et soutient qu'il n'a pas trouvé la parure trop chère, mais qu'il en voulait une qui n'eût servi à personne. Une dame Griffon, femme d'un procureur, essaye d'imposer silence aux deux péronnelles et n'y parvient pas trop ; Dubois arrive ; les deux cou-

sines se plaignent qu'il ne les salue pas assez vite et refusent de se ranger pour lui ; elles veulent s'en aller ; mais alors Mme Griffon avec qui elles se sont querellées s'en va. La petite ouvrière Angélique apporte la robe de la mariée ; on l'admire, mais Angélique raconte en pleurant que, si elle avait été riche, c'est elle que Dubois aurait épousée ; et là-dessus les médisances et les conjectures se déchaînent de plus belle.

Goldoni, l'inspirateur de la pièce, est en effet dans ce genre un maître incontesté. M. Charles Rabany a montré par l'analyse de quelques-unes de ses pièces en vénitien combien il y a porté de gaieté et de vie (1). Je n'ajouterais pas grand'-chose à ses observations en cherchant dans quelques autres la peinture des rivalités et des disputes des Vénitiennes de petit état. Je m'en tiendrai à certains passages où Goldoni redouble l'attrait de ses peintures en mettant ses femmes du peuple en rapport avec des personnages de condition supérieure. Ainsi dans le *Raggiratore* il montre de la façon la plus plaisante l'embar-

(1) *Carlo Goldoni : le théâtre et la vie en Italie au XVIIIe siècle.* Berger-Levrault, Paris-Nancy, 1896. M. Rabany réduit trop, à mon sens, la portée des satires de Goldoni, mais son livre n'en est pas moins agréable et instructif, et je laisserai plus d'une fois les lecteurs s'en rapporter à ses judicieux résumés.

ras où la campagnarde Carlotta met son imposteur de frère qui, se faisant passer pour comte, est obligé de la faire passer pour comtesse. Elle ne sait que répéter en écho ses formules de politesse, lui demander tout haut ce qu'elle doit répondre, et tout bas si elle doit mentir. Son frère a fort à faire pour l'empêcher de dire que c'est la première fois qu'on l'habille en dame, pour expliquer comment elle a les pieds brisés par la route, pour changer en couvent la maison de campagne où elle a été élevée, pour l'empêcher de s'asseoir quand il faut se lever et réciproquement, et il ne réussit pas à l'empêcher de répondre à l'offre d'une promenade dans le jardin du palais par la promesse d'y planter des salades (acte II, scène 8). Le magistrat enquêteur des *Baruffe Chiozzotte*, aux prises avec les femmes et sœurs des gondoliers dont il doit accommoder la querelle, n'est guère plus à son aise ; c'est à qui des deux camps ennemis aura l'avantage d'être expédié le premier ; c'est à qui se fera plus péniblement arracher sa déposition. Le magistrat demande à une d'elles si elle a des amoureux ; passe encore, parce qu'il promet de lui faire trouver une dot ; mais pourquoi donc veut-il absolument qu'on décline ses surnoms et surtout son âge ? Orsetta se donne d'abord dix-neuf ans, puis, quand on lui demande de

jurer, en avoue vingt-quatre ; sa belle-sœur prévenue se tire d'affaire en faisant la sourde. Le magistrat finit par perdre la tête et renvoyer sans plus de cérémonies celles des femmes qu'il n'a pas encore interrogées (1).

Mais l'exemple de Goldoni le prouve dans d'autres pièces ; plus on s'enfonce au théâtre dans l'étude des conditions, et plus l'intérêt de la pièce devient mince, plus la portée s'en rabaisse à des observations superficielles. Goldoni a voulu, dans ses *Massere*, composer une sorte de monographie dialoguée sur la bonne à tout faire ; il n'a rien omis, ni les arrangements de la bonne avec le mitron qui fait sa tournée du matin, ni les servantes qui s'empruntent de l'eau ou de la farine, ou qui régalent leurs parents et amis aux dépens de leurs maîtres, ni les querelles avec ceux-ci et les pourparlers pour prendre du service ailleurs, ni les vieux garçons enchantés de la cuisinière qui les enjôle ; mais tout le naturel du dialogue n'empêche pas qu'on se lasse vite d'une exactitude si peu précieuse.

Mieux valait encore, du moment où l'on voulait innover (et c'était en soi légitime) dans la peinture des classes, chercher au-dessus qu'au-dessous des modèles de Molière. Molière, au moins

(1) Voy. tout l'acte II.

pour presque toutes ses œuvres fortes, demandait ses personnages à la bourgeoisie, sans doute à celle qui, suivant l'expression consacrée, vivait noblement, c'est-à-dire à ne rien faire, mais enfin à des familles de fortune récente, où l'on se souvenait que les pères avaient travaillé et où, en général, on conservait leurs mœurs. On le donne souvent comme un censeur hardi de la noblesse, et l'on n'a pas tort, puisqu'il a peint plus d'une fois les ridicules des hobereaux, des marquis, et le libertinage, l'impiété, l'hypocrisie, l'escroquerie auxquels peut se laisser aller un grand seigneur. Mais on ne remarque pas qu'il a fort ménagé les grandes dames dont pourtant, dès cette époque, la vertu se défendait moins que celle des bourgeoises. Il est vrai, et nous l'avons dit tout d'abord, que de son temps on ne voulait pas au théâtre avoir l'adultère sous les yeux. Mais Molière eût pu dépeindre les faiblesses qui y conduisent, et il s'est comporté presque toujours à cet égard, lorsqu'il a mis la noblesse sur la scène, avec une réserve extrême. Mme de Sotenville et son mari ne savent pas, en effet, qu'ils encouragent la perversité de leur fille par leur dédain pour Georges Dandin, et rachètent en quelque sorte leur faute par la vertueuse colère qu'ils déploieraient contre elle s'ils avaient assez d'es-

prit pour la démasquer. La jeune fille du *Mariage forcé*, qui est noble puisque son frère provoque en duel son prétendu, ne promet à Lycaste, qu'elle n'est pas encore assez riche pour épouser, que la survivance de Sganarelle. Les nobles dames que Molière représente dans ses comédies héroïques ont quelquefois une sincère aversion pour l'amour et le mariage; quelquefois, pour la gloire de leur sexe, elles veulent être aimées sans aimer; mais leurs avances, quand elles en font, ne les conduisent jamais loin, témoin les sœurs de Psyché et Célimène elle-même qui torture Alceste, mais sans rien accorder à ses rivaux. Célimène est une coquette, mais point du tout une femme galante; c'est même une coquette très particulière, toute jeune, qui n'a encore ni l'expérience que donnent les années, ni celle que donne la faute; la baronne d'Ange, de Dumas, lui enseignerait que, les lettres étant faites pour être perdues ou montrées, ce n'est jamais par écrit qu'il faut dire simultanément à plusieurs hommes qu'on les aime. Célimène ne peut être dangereuse que pour cet ingénu d'Alceste; à part lui, elle n'a autour d'elle que des fats qui se gardent bien de l'aimer éperdument. Sa coquetterie est vaniteuse et non sensuelle; elle vise surtout à remplir son salon; elle chérit

son esprit autant que sa beauté ; de là sa provocante et imprudente causticité ; la baronne d'Ange eût approuvé sa réplique à la prude, mais non les brocards de la scène des portraits : une femme adroite se défend et n'attaque pas. On peut prévoir pourtant que Célimène finira mal : l'éclat fait par ses soupirants désabusés l'obligera sans doute, pour ramener des adorateurs, à des concessions qu'on ne lui avait pas demandées jusque-là ; mais Molière s'est soigneusement abstenu de toute prédiction à cet égard. Eliante est aussi bonne que franche et spirituelle. La comtesse d'Escarbagnas pourrait bien n'avoir pas été toujours prudente avec le receveur Herpin, et la prude Arsinoé, qui fait couvrir les nudités des tableaux, passe pour aimer les réalités ; mais à peine un mot jeté en passant nous le fait savoir. L'Elvire de *Don Juan* est, dans ses larmes comme dans sa colère, la plus digne des femmes trompées ; elle pourra continuer à aimer l'infidèle, mais il ne la trompera plus ; elle tâchera de sauver cette âme qui se damne, mais l'intérêt momentané que don Juan lui témoigne n'obtiendra pas d'elle qu'elle passe une nuit sous son toit. Alcmène, nous l'avons dit, n'a rien à se reprocher. Dorimène, dans le *Bourgeois gentilhomme*, n'accepte les cadeaux de Dorante que parce

qu'elle ne sait pas que c'est M. Jourdain qui paye et parce qu'elle est déjà intérieurement décidée à se remarier. Dans le *Tartuffe*, Elmire, dont la condition n'est pas nettement définie, mais qui vit sur le pied du grand monde, n'est pas très empressée à revoir son mari qui revient de la campagne (1), et n'a aucune illusion sur lui ni sur Mme Pernelle. Mais, si elle aime mieux décourager par son sang-froid les déclarations d'amour que s'en offenser et les ébruiter, c'est bien son droit. Elle a l'expérience, la hardiesse, l'adresse d'une femme qui a vécu dans les réceptions et dans les bals ; elle propose à Orgon, en désespoir de cause, de tenter une épreuve scabreuse, et répond à Dorine, qui croit que Tartuffe ne s'y exposera pas :

..... On est aisément dupé par ce qu'on aime
Et l'amour-propre engage à se tromper soi-même.

Mais son effroi, quand Tartuffe va plus vite qu'elle ne le prévoyait, ses appels impatients au mari qui ne se hâte pas assez de paraître, prouvent bien que l'habitude du monde n'a pas

(1) Mais j'ai vu mon mari ; comme il ne m'a point vue,
Je vais aller là-haut attendre sa venue.
(I, 3.)

L'absence d'Orgon n'avait d'ailleurs duré que deux jours.

émoussé sa pudeur. En somme, l'aristocratie féminine n'a pas chez Molière de torts bien graves, mais aussi elle se compose de figures relativement pâles et dont aucune n'offre le relief de Mme Jourdain, des précieuses, des femmes savantes du grand maître. Ce n'est pas à elle qu'il consacre son génie.

Au contraire, le théâtre du dix-huitième siècle prend plus souvent ses modèles dans le grand monde, et c'est une des raisons des hardiesses que par la suite nous aurons à constater.

Mais, puisque les nécessités mêmes du genre avaient averti les auteurs que, quelle que soit la classe où l'on prenne ses personnages, il faut surtout tâcher d'attraper la physionomie propre à chacun dans le siècle où il vit, arrivons sans plus tarder à la peinture des mœurs et des caractères.

II

Nous ne nous arrêterons pas longtemps aux menus défauts que la comédie du dix-huitième siècle reproche aux femmes : mobilité d'esprit, curiosité, médisance. Il faut croire que ce n'étaient pas là les travers où elles donnaient alors de préférence, car le théâtre du temps

n'en parle qu'assez rarement (1), sauf pour les religieuses à qui il n'aurait guère osé reprocher d'autres défauts. Sur ce dernier point, ne pouvant transcrire ici ce que j'ai dit ailleurs, je me borne à analyser un document que je n'avais pu alors qu'indiquer et qui est assez caractéristique (2).

Un article signé don Ferrante, dans la *Napoli nobilissima*, d'octobre et décembre 1898, donne des extraits d'une comédie faite pour un couvent de femmes napolitain en 1768 par un malicieux mais pieux anonyme. Le titre en est : *Le religiose alla moda*. On y voit le médecin du couvent qui plaint le *sagnatore*, appelé ce jour là pour la première fois auprès d'une des religieuses. Le barbier s'attend bien à ne pas trouver là une malade très commode ; son confrère et lui échangent leurs idées sur les vertus incontestables mais un peu tyranniques des nonnes. Tout reluit chez elles de propreté, mais les pauvres converses savent ce qu'il en coûte ; il faut balayer les chambres trois ou quatre fois par

(1) Pour la curiosité, sur laquelle j'aurai à revenir dans l'Appendice A, j'indique ici seulement le personnage de la servante Colombina dans la *Dama prudente* de Goldoni.

(2) Ce document m'a été signalé par M. Benedetto Croce, pendant le tirage à part de mes *Abbés et abbesses dans la comédie française et italienne.*

jour, remettre les meubles au point mathématique qui a été désigné ; la physique, les mathématiques et la géométrie réunies n'auraient pas trop de toutes leurs lumières pour bien dresser le lit d'une nonne, et, quand on y a employé une heure et demie, l'intéressée arrive, est mécontente, défait tout, et c'est à recommencer. Mais que voulez-vous ? « Elles n'ont pas à penser à autre chose. » Puis les deux praticiens glosent sur les attentions des religieuses pour leur confesseur ; on lui présente l'éventail en été, la chaufferette en hiver, ensuite le chocolat ou la limonade, qu'il doit prendre de gré ou de force ; puis vient toute une suite de chatteries auxquelles le Père se résigne sans trop de peine malgré les tracasseries dont on les lui fait payer. Une converse arrive, reproche au barbier de ne s'être pas montré plus vite et ne l'en assassine pas moins de questions sur lui et sur les siens, qu'elle ne connaît pourtant pas. Puis une nonne demande au barbier s'il sait saigner et le mettrait volontiers à la porte s'il ne lui apprenait qu'il a un carrosse à deux chevaux ; elle se contente alors d'enfiler le chapelet de questions déjà déroulé par la converse ; mais le barbier, sur ses gardes, l'arrête par un flot de réponses préventives. La nonne raconte ses maladies, mais veut qu'on saigne son confesseur, souffrant

aussi, avant elle ; une autre entame un tel éloge de ce religieux que le barbier donnerait presque au diable tous ces moines, véritable épidémie de Naples (*Ce n'è un morbo in questa Capitale*). Une élève du couvent, nièce d'une des religieuses, fait des niches au barbier et soutire des friandises à sa tante qui l'a imprudemment chargée d'épier les conversations médisantes d'une autre nonne. Pardonnons à cette tante, trop sensible aux propos, en faveur de cet aparté sur sa nièce : « Son père et sa mère me l'ont confiée pour que je fasse d'elle une nonne, mais elle y est peu disposée... Quand elle sera grande, elle fera ce qu'elle voudra ; je ne voudrais pas qu'elle fût malheureuse comme tant d'autres cloîtrées de force. » Si l'on songe que cette pièce a été jouée devant des religieuses et devant leurs directeurs et que le cas est loin d'être isolé, on conviendra que l'Eglise italienne, au moins dans certaines conditions, ne manquait point de tolérance.

Pour l'humeur despotique, les femmes ne font pas non plus alors trop parler d'elles en France, mais il n'en est pas de même en Italie où l'énergie virile était encore plus rare que chez nous. Goldoni a peint, dans le *Festino*, l'épouse qui fait des scènes ; dans *Una delle ultime sere del carnevale*, celle qui, tout en adorant

son mari, se dispute sans cesse avec lui ; dans la *Serva amorosa*, celle qui le caresse et le choie, mais lui interdit toute volonté ; dans la *Castalda*, celle qui prétend l'annihiler par amour pour lui (1) ; dans la *Sposa sagace*, la femme noble qui écrase de son dédain son roturier d'époux ; surtout, il a tâché d'approfondir la conception de la femme honnête, dévouée même à tous ceux que le devoir lui commande d'aimer, mais obstinée à vouloir tout soumettre aux lois de son caprice, et il a tâché d'indiquer une méthode de défense contre cet empiétement. Son *Spirito di contraddizione* a bien plus de portée que l'acte amusant que Dufresny avait donné sous le même titre et que la *Méchante mise à la raison*, de Shakespeare, pure bouffonnerie dont toutes les scènes ne sont même pas également divertissantes. Dans une autre pièce anglaise, celle-ci du dix-huitième siècle, *La lune de miel*, de Tobin, les scènes où un duc, qui a épousé une femme altière, la corrige en lui faisant croire qu'elle n'a en réalité épousé qu'un paysan et en la soumettant aux travaux de sa prétendue condition sont quelquefois bien faites ; mais nous sommes, là aussi, dans le domaine de la fantaisie, et, en

(1) Dans la *Castalda*, le personnage n'est qu'indiqué (Voir I, 7).

tout cas, la pièce de Goldoni vaut la peine d'être analysée.

Dorotea, qui fait trembler Rinaldo, son mari, et même Ferrante, son beau-père, vient de faire déchirer par ses exigences le contrat qui allait préparer l'union de sa belle-sœur Cammilla avec le jeune Roberto. Ce n'est point qu'elle n'aime pas la famille où le mariage l'a fait entrer. A peine le contrat lacéré, elle caresse et console la pauvre Cammilla et reprend à son compte tous les projets auxquels tout à l'heure elle refusait de se prêter. Elle s'érige de très bonne foi en protectrice de la jeune fille. Elle ne veut plus entendre parler de la mettre au couvent jusqu'au jour du mariage : « Vous m'offensez en me le proposant, » lui dit-elle. « Vous devez rester près de moi jusqu'à la cérémonie. Je veux avoir l'honneur et la charge de vos fiançailles. Une fois le contrat rédigé, j'adresserai le compliment d'usage à nos amis et à nos parents. Nous ferons ensemble les visites aux dames. Votre fiancé viendra vous voir dans mes appartements. Je sais la vigilance qu'il faut avoir près d'une jeune fille dont la main est promise. » Elle règlera toutes les cérémonies avec l'affection d'une mère attentive. Cammilla s'en remet à elle. Là-dessus, Dorotea l'embrasse, promet d'apaiser Fabrizio, père de Roberto, et enseigne

même à Cammilla la manière de se conduire avec lui : « S'il vous faut vivre chez un beau-père si bizarre, ne le laissez pas profiter des premiers jours pour établir sa domination. Vous êtes bonne : n'allez pas vous assujettir à tout. Dites votre pensée et agissez en maîtresse. L'homme, par habitude, s'arrange pour nous tyranniser ; et malheur aux femmes qui se laissent effrayer ! Quand une femme a de l'esprit, l'homme s'intimide et change. Qui fait le mouton est mangé par le loup » (I, 3). Dans sa conduite avec tous les siens, elle change à chaque instant de résolution, et veut à chaque fois que l'on se conforme à son caprice du moment ; elle prétend savoir l'âge de son beau-père mieux que lui-même, et, peut-être parce qu'elle ne lui accorde que soixante ans au lieu des soixante-dix qu'il réclame, l'oblige à dîner avec la fenêtre ouverte ; puis, quand, transi, il cède la place en compagnie de Cammilla, elle intime à son docile mari, qui se faisait un mérite de rester, l'ordre de se retirer avec eux. A une première lecture, il semble que Goldoni outre là le caractère : Molière ne l'eût pourtant pas, je crois, taxé d'exagération, d'autant que Goldoni vient de ménager à l'acariâtre épouse de Rinaldo un allié malicieux qui se prépare à la punir, mais qui, en attendant, la flatte. C'est le comte

Alessandro, qui, moitié par amitié pour la famille, moitié par amour de la difficulté vaincue, a entrepris cette tâche ingrate. Goldoni a très finement conduit la transformation du caractère de Dorotea. Quelque plaisir, quelque gratitude qu'elle éprouve à s'entendre louer de toutes ses impertinences, elle ne s'abandonne pas tout d'abord; elle veut se prévaloir de l'appui du comte pour ranger définitivement la famille sous son obéissance. Quand il a obtenu d'elle son acquiescement à une réconciliation générale et même la promesse de se régler en tout sur ses avis, elle repousse net le premier conseil qu'il lui donne ; elle ne veut pas qu'il fasse venir près d'elle Ferrante et Rinaldo, et refuse de dire pourquoi ; elle l'envoie auprès d'eux, et, pendant ce temps, mande Cammilla et son amoureux, qu'elle entend fiancer hors de la présence du reste de la famille pour accaparer la gloire de les avoir rendus heureux. Elle offre aux deux jeunes gens d'avancer la dot que Ferrante ne peut présentement verser, et, quand Roberto a vaincu les scrupules de Cammilla qui hésitait à accepter, murmure en aparté : « La sotte! Moi, plus on me prie, plus je dis non. » Mais c'est là que le comte l'attend : il arrive au moment où les deux jeunes gens vont se fiancer, et, quand Dorotea se prépare à recevoir ses félicitations, il

lui donne résolument tort devant eux, puis profite de son embarras pour l'enlacer dans un réseau de compliments et de critiques dont elle ne réussit pas à se dégager. Elle se laisse dire par lui qu'au milieu de toutes ses perfections elle a du moins un petit défaut, celui de ne s'en croire aucun. Elle voit bien qu'il use à son adresse *d'un artificieux mélange d'éloges et de paroles mordantes*, mais c'est le seul allié qui lui reste dans l'isolement où elle s'est réduite ; et elle se laisse persuader de se rendre à l'assemblée de famille à laquelle Ferrante et Rinaldo la convient. Le cinquième acte est moins vraisemblable, parce que là Ferrante se trouve pourvu, pour résister à Dorotea, d'un courage inattendu, et surtout parce que Goldoni n'a pas assez préparé la condescendance de Dorotea ; travaillant toujours trop vite, il n'a pas justifié le besoin qu'il lui prête de l'appui du comte. L'attachement de Dorotea à ses devoirs interdisait de lui donner de l'amour pour son rusé auxiliaire; mais il aurait fallu qu'au milieu de tous ses éclats elle rencontrât chez son mari, chez son beau-père, au moins une résistance sourde et muette, que sa volonté se fût quelquefois brisée à leur inertie calculée, que par suite elle se fût sentie à certains jours, non pas seulement isolée, mais impuissante; dès lors, on

eût compris et les espérances fondées sur le comte et l'abattement produit par la déception. Toutefois, ce cinquième acte est bien conduit en lui-même; le comte y applique très habilement sa politique : dans le moment où tout le monde relève la tête contre Dorotea, il prend sa défense, mais pour lui faire dire qu'elle avance la dot nécessaire au mariage de Cammilla, sauf à exiger ensuite qu'elle signe au contrat avant le père du fiancé et qu'elle ait l'honneur de présenter l'épouse à l'époux. D'ailleurs, la pièce repose sur une idée profonde, c'est que bien des êtres que l'on croit énergiques parce qu'ils sont impérieux et violents, manquent au fond de volonté, et que ces êtres faibles ne se révoltent contre l'autorité légitime que pour se livrer sans condition à un tyran de leur choix. Ce n'est pas seulement la politique qui offre à chaque instant la confirmation de cette vérité. Les jeunes gens n'ont-ils pas un penchant marqué à secouer les doctrines réfléchies de leurs maîtres pour épouser les paradoxes ou les boutades des mystificateurs? De même, la femme mariée, quand elle refuse à son mari la déférence qu'elle lui doit, cherche volontiers au dehors un allié dont elle fait son maître quand elle ne devient pas sa maîtresse. Goldoni, comme pour excuser spirituellement la négligence que nous lui repro-

chions tout à l'heure, termine sa pièce en disant que c'est seulement à la scène qu'on voit une femme se corriger de son humeur désagréable. Il est pourtant vrai que, même dans la réalité, la vie nous corrige quelquefois, malgré que nous en ayons, et que la méthode employée par le comte pourrait réussir, à condition qu'on y mît un pareil talent.

La femme, usurpant en Italie l'autorité du mari, lui prenait souvent ses préjugés. En France, ce ne sont guère que les hommes, dans le théâtre du dix-huitième siècle, qui hésitent à conclure ou à permettre une mésalliance. En Italie, à côté de seigneurs d'autant plus gonflés de leurs parchemins que leur bourse est plus plate, il n'est pas rare de trouver des femmes qui font porter le poids de leur naissance aristocratique, non seulement à leur mari, mais à leur bru (1); et, tandis qu'en France la bourgeoisie riche fraye avec la noblesse, Goldoni a pu consacrer toute une pièce, *Le femmine puntigliose*, aux mortifications qu'une riche marchande sicilienne essuie en voulant s'introduire dans le grand monde. M. Rabany a fort bien

(1) Voy., par exemple, la *Sposa sagace* et la *Famiglia dell' Antiquario* de Goldoni. Au reste, dans la première de ces deux pièces, la bru roturière, mais riche, tient fort bien tête à sa belle-mère,

montré comment la noblesse de Palerme exploite la vanité de Rosaura, tout en l'humiliant (1). J'ajouterai seulement quelques mots à son intelligente analyse pour montrer la finesse de Goldoni et son habileté scénique. Rosaura voudrait tenir son rang parmi les grandes dames dont elle tâche de se faire ouvrir les portes ; elle laisse la comtesse Beatrice faire antichambre ; mais ses calculs tournent contre elle ; tout occupée qu'elle est d'apprendre les belles manières, elle ne remarque pas les procédés blessants de Beatrice ; quand la comtesse s'arrange pour se faire donner dans le salon de Rosaura la place d'honneur que l'honnête marchande avait innocemment prise pour elle-même, Rosaura s'imagine que Beatrice réclame là simplement le droit de toute femme en visite, et se promet d'enseigner cet usage dans son petit pays de Castellamare. La scène muette du bal, où les dames que Beatrice conduit près de Rosaura s'écartent aussitôt d'elle et sortent quand elle danse, est si frappante qu'un récent éditeur de Goldoni croit que c'est l'emploi de la pantomime dans son théâtre qui a conduit Diderot à prêcher les jeux de scène destinés à remplir l'intervalle des actes (2).

(1) P. 140-141 de son *Goldoni.*

(2) Masi. — Sur l'habileté scénique de Goldoni et l'influence qu'elle a exercée chez nous, voir l'Appendice B.

La comédie française, au dix-huitième siècle, ne supprime naturellement pas les guerres entre femmes. Elle donne même à leurs rivalités, à leurs prétentions une extension plus grande, mais les fait porter sur d'autres points. Dans Molière, il faut que Célimène, toute railleuse qu'elle est, et Arsinoé aient des vues sur le même homme pour échanger des mots blessants; mais la Florise du *Méchant* trouve délicieuse l'idée de publier des lettres de femmes, de faire connaître leurs liaisons, surtout leurs ridicules; ce n'est qu'à la réflexion que le ressentiment se mêle à sa malice et qu'elle prie Cléon de mettre sur sa liste une Mme Orphise, *à qui elle en doit d'ailleurs*

Et qui mérite bien quelques bonnes noirceurs (II, 3).

Telle encore Julie dans la *Coquette corrigée* de La Noue (I, 7 et V, 3). Mais ici nous relèverons une seconde différence, analogue à la précédente, avec le théâtre italien. C'est dans celui-ci surtout que les dames ont hérité de la vivacité de paroles avec laquelle les vieillards de Molière gourmandaient leurs serviteurs, et elles y joignent le geste dont les Harpagon et les Orgon se contentaient ordinairement de menacer (1).

(1) Voy. la Rosaura de la *Moglie saggia* et celle des *Fem-*

Quant aux viragos que la Révolution enrôlera dans ses armées, c'est la Claire d'*Egmont*, c'est la Léonore de *Fiesque* qui les annoncent. En effet, par un contraste curieux, les filles garçons se trouvent surtout dans le théâtre destiné aux douces Gretchen. Dans les *Révoltés* de Gœthe, une jeune fille de noble race, Frédérique, impétueuse et fière, raffole de chasse, compte lancer ses chiens à la poursuite du gibier, même avant que la moisson soit faite, veut qu'on tire sur les paysans mécontents et, d'autre part, couche en joue un bailli jusqu'à ce qu'il ait restitué aux pauvres gens avec qui la mère de Frédérique est en procès un document favorable à leur cause. Quelques années plus tard, l'héroïne de la *Fille naturelle* du même Gœthe sera une amazone enragée ; celle d'*Hermann et Dorothée* a blessé cinq Français qui voulaient forcer des femmes. Au contraire, depuis la Madame Patin, de Dancourt, on ne trouve rien de tel sur notre scène avant ce siècle, à part une comtesse du *Jaloux*, de Rochon de Chabannes (1784), qui paraît tour à tour en amazone et en dragon, et qui croise le fer sous les yeux des spectateurs. Goldoni ne peint pas davantage ce rare et peu

mine puntigliose de Goldoni, et la Doralice de sa *Famiglia dell' Antiquario*.

aimable caractère ; ses héroïnes ne jouent du couteau ou de l'épée que quand leur honneur est menacé et encore dans des passages où l'auteur quitte la comédie pour le drame (1).

En revanche, il peint très souvent les femmes dépensières, au point qu'il est inutile de nous arrêter sur ce trait fort connu de son théâtre. Nous nous contenterons d'en signaler plus loin une variété amusante qu'il a plusieurs fois dessinée : l'escroqueuse de bonne famille. Nos auteurs comiques du siècle dernier ont plus rarement décrit la prodigalité féminine ; ils avaient d'abord continué à montrer des coureurs de dot, des captateurs de testaments, comme avaient fait leurs devanciers, mais ils se détournèrent assez vite des questions relatives aux embarras d'argent. Le mépris du *vil métal* n'était pas sincère à une époque où la vie des courtisans se réduisait, selon Beaumarchais, à recevoir, prendre et demander ; mais la peinture de la gêne, du moins dans les comédies qui représentent la société polie, eût paru insipide. La fortune faisait, semblait-il, partie des bienséances ; un jeune homme, tout au plus, avait le droit d'en manquer provisoirement (2). Le public fut moins

(1) Voy. l'*Apatista*, la *Donna forte*.

(2) Nous signalerons quelques exceptions.

dédaigneux des soucis d'argent, quand la Révolution eut fait connaître la misère au grand monde. Il fallut bien alors convenir que les défauts qui jettent une famille dans le dénuement valent la peine d'être peints, et Picard mit sur la scène des épouses qui ruinaient leurs maris dans des pièces attachantes et dramatiques, *Duhautcours* (1801), la *Manie de briller* (1806), bientôt suivies des *Deux Gendres* d'Etienne. Ce n'est pas que le théâtre s'interdît jusque-là de décrire l'art de s'enrichir honnêtement ou même malhonnêtement (1). La gêne seule paraissait mesquine ; mais les femmes dont le métier, je ne dis pas la conduite, prêtait à la censure n'étaient pas proscrites de la scène. Le dix-septième siècle n'avait pas dédaigné de les étudier. On se rappelle la Frosine de l'*Avare*, la *Femme d'intrigues* de Dancourt, la *Devineresse* de Donneau de Visé et Thomas Corneille. A leur tour, Lesage dans *Turcaret*, Régnard dans le *Joueur*, nous présentèrent des revendeuses ; Alain, dans une pièce beaucoup moins connue, *l'Epreuve réciproque* (1711), nous montre une dame de Falignac qui a d'abord été soubrette, et, veuve aujourd'hui d'un conseiller de pro-

(1) Voy. l'Appendice C sur le commerce dans la littérature dramatique au dix-huitième siècle.

vince, augmente l'héritage de son défunt mari en donnant chez elle à jouer (1). Goldoni, dans les *Donne Gelose*, nous présente une veuve qui laisse gloser sur ses mœurs et, à la faveur de la mauvaise réputation qu'on fait injustement à sa chasteté, conduit doucement son commerce d'usure, donnant des conseils sur les numéros à prendre à la loterie et louant, sous le nom de tiers, les vêtements sur lesquels elle vient de prêter de l'argent à gros intérêts.

Pour les pédantes, le dix-huitième siècle n'innovait pas en leur prêtant la prétention à des connaissances universelles que Molière attribuait déjà à Philaminte. Seulement, tandis que Philaminte cultive à la fois et avec suite les sciences et les lettres, ses continuatrices vont d'un engouement à l'autre ; elles aiment tour à tour *la musique et les petits chiens*, *les magots et les mathématiques* (2) ; par la même raison, elles ne renoncent pas aux succès de beauté. Si la Cydalise des *Philosophes* de Palissot est grave et gourmée, c'est que la comédie, en France et en Italie, recourait encore parfois au type traditionnel du pédant (3). Palissot n'a pas pris non plus à

(1) Cf. la marquise du *Grand Cophte* inspiré, comme on sait, à Gœthe par l'affaire du Collier.

(2) V. le *Cercle* de Poinsinet.

(3) Voy., pour l'Italie, jusque dans le premier tiers de ce

la réalité de son temps son savant hérissé de grec qui cite Homère et Lycophron. En général, les beaux esprits féminins du dix-huitième siècle ne font pas, ne se font point faire, comme Cydalise, de gros volumes, pas plus qu'elles ne prêchent, la plume à la main et sans s'en apercevoir, le renversement de la morale. On trouverait plutôt encore dans le nombre, à cette époque, des mathématiciennes que des encyclopédistes. La plupart alliaient les plaisirs du monde aux fêtes littéraires qu'elles présidaient. On connaît la jolie comédie de Poinsinet, *le Cercle;* dans les *Amants Protée ou Qui compte sans son hôte compte deux fois* de Patrat (1798), une jeune fille décrit en ces termes l'éducation qu'elle recevait chez sa tante :

Souvent les proverbes (1) suivaient
Une expérience physique;
Et les charades terminaient
Une séance académique:

siècle, le rôle d'Arrighetto dans les *Litiganti* de Nota, et celui d'Alderino dans ses *Risoluzioni in amore*. Pour la France, voy. le personnage de Pincé dans le *Tambour nocturne* de Destouches, le *Faux Savant* de Du Vaure, le *Jeune Savant* de Lessing. Cf. les *Conversazioni* de Clemente Bondi, p. 58 et suiv. du 1er vol. de l'édit. de ses *Poesie* de Padoue, 1778, et la *Conversation* de Delille; nous indiquerons à l'Appendice D quelques rapprochements entre ces deux poèmes.

(1) Proverbes dramatiques, bien entendu.

Avec grand soin on évitait
Le pédantisme insupportable...

Racine en main, nous faisions des essais ;
Avec Buffon observant la nature,
Nous surprenions quelquefois ses secrets...
Un bal masqué ramenait la folie.

Voici enfin un programme que, dans la *Céphise* de Marsollier (1784), un chevalier traçait pour une fête à la fille d'un baron : « Ce soir, bureau d'esprit, lecture et bal, le plan d'une comédie que j'ai tracé hier, une dissertation sur l'air inflammable que j'ai finie ce matin, et un ballet que je dessinerai ce soir, avec une figure, un tableau... sublime ! » (Sc. V.) Sans doute, les théories les plus hardies étaient admises dans les salons, mais à condition que les novateurs fussent gens de bonne compagnie, que l'esprit assaisonnât leur témérité et qu'un mot de la maîtresse de la maison suffît à la réprimer.

Mais cette autorité d'une femme d'esprit à laquelle le génie même se soumet de bonne grâce, nos auteurs dramatiques n'ont jamais essayé de la peindre. On s'en étonne pour un siècle où Mme Geoffrin, par exemple, avait inspiré à Morellet, à Delille, à tant d'autres, une éternelle reconnaissance. Nos auteurs n'ont même pas essayé sérieusement de représenter le zèle indiscret des lettrées du temps pour les

écrivains qu'elles protégeaient. Dancourt, dans une scène de la *Femme d'intrigues*, avait mis une précieuse qui veut qu'on parle d'elle dans le monde pour qu'elle obtienne une place à l'Académie ; les comiques du dix-huitième siècle ne peignirent pas les femmes qui aspiraient du moins à recruter l'Académie. Probablement ils n'osèrent pas. A voir la colère que soulevèrent les *Philosophes* de Palissot, où pourtant nulle reine de salon ne pouvait se reconnaître dans la sotte élève, dans l'innocente plagiaire de Valère et de Charondas, on devine le formidable orage qu'eût excité une peinture un peu ressemblante des remuantes protectrices de la littérature et de la philosophie. Aussi c'est tout à fait d'une manière incidente que nous apprendrons, dans la *Matinée d'une jolie femme*, de Vigée, que Mme de Norblin a fait entendre chez elle un mémoire qu'un jeune homme destine à l'Académie des sciences, sur les différents systèmes, anciens et modernes, touchant la formation du monde. Dans la comédie précitée de Poinsinet, la satire est calculée de manière à éviter toute ressemblance avec les vrais salons du temps : Araminte est persuadée du talent de Damon pour la tragédie parce qu'il lui a adressé une jolie chanson ; elle l'invite à lire sa pièce, mais à peine a-t-il commencé qu'elle se met à

jouer aux cartes avec ses amies ; on charge un assistant d'écouter pour la compagnie, et quand le poète piqué s'en va, tout le monde est d'accord pour le trouver impertinent. Les grandes dames tiennent un rôle effacé dans les *Prôneurs* de Dorat, qui ne nous montrent même pas cette Æglé qui *parle*, *pense*, *hait comme un homme*, et dont les mardis sont fort courus, et la pièce, que Dorat l'ait voulu ou non, n'a pas été représentée (1). Seul le *Bureau d'esprit*, de Rutlidge, qui offre une suite de personnalités partout où il n'est pas calqué sur les *Femmes Savantes*, nous montre une grande dame qui protège les auteurs, fait placer des exemplaires de leurs ouvrages, leur distribue des culottes de velours ; mais la pièce a pour auteur un étranger, on l'a imprimée à Liège et point jouée, et, qui pis est, elle est fort plate. En somme, nos comédies du dix-huitième siècle ne nous font pas voir, comme par exemple le *Monde où l'on s'ennuie*, des hommes qui arrivent par les femmes. C'est plutôt encore dans un personnage épiso-

(1) Parmi les rares inventions heureuses de cette pièce, citons le sourd qui approuve encore quand on a cessé de parler, et cette maxime :

Travaillez peu vos vers et beaucoup vos succès

qui vaut d'ailleurs mieux telle qu'on la cite quelquefois :

Travaillez vos écrits, encor plus vos succès.

dique de la *Donna di maneggio*, de Goldoni, qu'on trouverait un échantillon de ce type, pourtant alors plus répandu en France qu'en Italie ; en effet, dans cette pièce, on aperçoit par moments un poète que donna Giulia, chargée de fournir un dramaturge à la cour de Russie, fait nommer à cet emploi, et qu'elle marie pardessus le marché.

Par contre, nos auteurs ont quelquefois attrapé, avec un bonheur inattendu, un trait bien autrement difficile à fixer des mœurs mondaines de leur temps : l'élégance de la conversation. Le dix-huitième siècle avait raffiné la politesse du dix-septième. Ses Célimènes n'auraient plus dit :

> Et l'on demande l'heure et *l'on baille vingt fois*
> *Qu'elle grouille aussi peu qu'une pièce de bois.*

Après Régnard, les pupilles irrévérencieuses ne crachaient plus au nez de leur tuteur en disant : « Pouah ! C'est un diésis que j'avais dans la gorge (1). » En même temps que d'un dernier reste de rudesse, la conversation s'était dépouillée de ce qu'il y avait encore parfois d'un peu compassé dans la courtoisie, d'un peu pesant dans les tours ; et elle n'en gardait pas moins le res-

(1) Régnard, *Folies amoureuses*, II, VII.

pect de la langue et le bon ton. Nos comiques ont quelquefois reproduit son insaisissable charme ; Ce n'est pas Marivaux qui y a réussi : il était trop original dans sa finesse, trop curieux de découvrir des nuances, pour parler dans la perfection la langue de tout le monde ; il ne savait parler que sa langue à lui. Il aurait bien pu trouver la jolie raison par laquelle une soubrette de la *Matinée d'une jolie femme*, que nous citions plus haut, explique pourquoi Mme de Sénanges ne s'est pas remariée avec M. de Melcour : « Il était très aimable, il l'était trop peut-être. Mais jamais il n'a fait connaître bien décidément ses intentions. Madame a pu croire qu'il était occupé d'elle ; il a pu penser qu'il n'était point mal dans l'esprit de Madame ; peut-être se trompaient-ils tous deux. Au reste, cette confiance de part et d'autre les a fait s'observer davantage. C'était à qui se trouvait le plus intéressé à ne pas brusquer ou faciliter le moment de l'aveu. Bref, ils ont été fort étonnés de se rencontrer moins souvent et de cesser presque de se voir sans s'être jamais rien dit qui obligeât l'un d'éloigner ses visites et l'autre d'éviter de les recevoir (1). » Mais Marivaux n'aurait pas

(1) Scène IV. Sans doute, ce raisonnement serait alambiqué et faux, si Melcour et Mme de Sénanges s'étaient vraiment

écrit la treizième scène de la même pièce où il n'y a pas proprement un seul trait d'esprit et qui est pourtant fort jolie, grâce à l'urbanité exquise avec laquelle Melcour et Mme de Sénanges cachent un ressentiment que ni l'un ni l'autre ne veut porter jusqu'à la rupture de leurs relations mondaines. Mme de Sénanges gronde Melcour de ne point venir la voir :

« J'ai cru, dit-elle, que c'était Mme de Mirbois qui me privait du plaisir de vous recevoir. »

Melcour. — Il y a quinze jours qu'on ne m'a vu chez elle.

Mme de Sénanges. — Comment? C'est déjà fini ?

Melcour. — Plaît-il ?

Mme de Sénanges. — Vous jouez la surprise à merveille. Hé quoi ! Vous ne vous rappelez pas avec quelle complaisance vous m'en parliez ?...

Melcour. — Il serait assez plaisant que, pour ce qui me regarde, j'eusse trouvé le secret de vous mettre dans une confidence où je n'étais pas moi-même.

Mme de Sénanges. — Je n'aime pas que vous

aimés. Mais, appliqué à un caprice, il est juste et fin. L'un et l'autre se sont peu souciés d'achever une conquête qui offrait si peu de peine. Mais chacun d'eux en veut à l'autre de s'être tu.

vous en défendiez. Rien ne me paraissait plus simple que vos soins pour elle. A tout considérer, elle les justifiait à beaucoup d'égards.

MELCOUR. — Vous n'en croyez rien.

Mme DE SÉNANGES. — Pourquoi donc, je vous prie?

MELCOUR. — Soyons vrais. Vous vous rendez trop justice pour la rendre si généreusement aux autres.

Mme DE SÉNANGES. — Savez-vous que c'est fort dur ce que vous me dites là?

Melcour proteste que son inclination pour Mme de Mirbois est l'invention de la ligue éternelle des méchants, des sots, et des oisifs.

« Et tenez, ajoute-t-il, n'avait-on pas eu de même quelques idées sur moi dans le temps où j'étais assez heureux pour venir chez vous aussi souvent que je le désirais? »

Mme DE SÉNANGES. — Eh mais, écoutez donc, vous ne m'ôteriez pas de la tête à moi-même que vous avez été un instant...

MELCOUR. — Amoureux de vous peut-être?

Mme DE SÉNANGES. — Vous m'épargnez l'embarras d'en convenir.

MELCOUR. — Vous blâmerez encore ma franchise, mais avouez que c'est là de la coquetterie toute pure.

Mme de Sénanges confesse qu'elle a, comme

toutes les femmes, un peu de coquetterie et ajoute que c'est bien heureux pour les hommes.

« Ce sont les frais que nous faisons pour vous qui appellent votre attention et sollicitent vos hommages. Vous êtes flattés qu'on s'occupe de vous, et vous seriez très fâchés qu'on vous négligeât : nous sommes plus piquantes et vous êtes plus aimables : nous avons plus de charmes, et vous avez plus de qualités. Nous vous désespérons quelquefois. Où est le grand mal à cela? Vous n'en devenez que plus habiles à nous séduire. »

Melcour se permet alors de lui demander comment, avec une si parfaite connaissance des ressources féminines, elle n'a eu dans M. de Sénanges qu'un mari si peu fait pour elle : il l'interroge sur ses sentiments pour M. Dermancé qu'on prétend qu'elle distingue ; elle lui répond avec un tel mélange de franchise, de prudence, de vivacité et de bonne grâce, qu'après avoir cru un instant qu'on le mettait à la porte, il s'entend ordonner de revenir, mais d'une manière qui le réduit à perpétuité au rôle d'ami.

On pourrait dire presque autant de bien du ton de la *Gageure imprévue* de Sedaine, moins dramatique que le *Philosophe sans le savoir*, mais plus joliment écrite, et qui, comme la *Matinée*

d'une jolie femme, vaut les proverbes d'Alfred de Musset, du moins ceux où une fantaisie poétique ne se mêle pas, pour en faire de vrais chefs-d'œuvre, au charme du dialogue (1).

Les auteurs comiques de l'Italie ne pouvaient naturellement pas nous peindre cet art de la conversation, cette fleur de politesse qui, pour des raisons admirablement déduites par Mme de Staël, ne se rencontraient pas alors dans leur patrie. Goldoni a souvent décrit la grossièreté, l'épaisseur, la vulgarité de nombre d'Italiens riches ou titrés de son temps : sans parler de ses *Rusteghi*, de son *Sor Todero*, il nous montre, dans la *Cameriera brillante*, un jeune propriétaire campagnard, qui n'est pourtant pas un rustre puisqu'il aime la lecture, mais qui préfère l'odeur de l'étable à celle des fleurs, qui passe trois heures à table avec son fermier et s'amuse à le voir ivre ou à s'entendre appeler *beau pourceau*. N'oublions pas, au reste, qu'à la même époque, en Angleterre, Goldsmith, dans les *Méprises d'une nuit*, mettait en scène un jeune homme, qui devait hériter un jour de 1500 guinées, mais qui ne s'en amusait pas moins à l'auberge avec un

(1) Les deux rédactions du *Séducteur amoureux* de Longchamp, joué d'abord en 1803 et retouché vingt ans après, montrent les salons au lendemain du Directoire et au lendemain du premier Empire.

douanier, un vétérinaire, un joueur d'orgue et un chaudronnier. La grossièreté fleurissait quelquefois en Italie chez les patriciens comme chez les bourgeois, témoin les parasites de Goldoni et ce grand seigneur du poème de Bondi qui parle en style de goujat, qui distribue des coups de poing par belle humeur et dont les gentillesses ne peuvent même pas toutes se citer en français (1). Bondi prétend que ces manières ne déplaisaient pas toujours aux Italiennes de l'époque. Du moins elles n'avaient pas assez d'autorité sur la société en général pour les réprimer. Ce n'est pas, comme on l'a

(1) *Nè talor sdegna alteramente umile*
Con la palma palparti il ventre o il viso,
Eruttar con decoro.

(*Conversazioni* de Bondi, 1er vol., p. 48-49, dans l'édition des *Poesie* de Padoue, 1778).

L'impertinence ou le manque de dignité que Goldoni prête à certains de ses personnages est inimaginable. Cinquante ans après, les spectateurs italiens furent plus difficiles (Cf. le *Progettista* de Nota avec le Fabrizio des *Innamorati* de Goldoni); mais vers la fin du XVIIIe siècle, on devait voir aussi dans les salons espagnols quelques personnages comme ceux que Goldoni et Bondi ont décrits. Dans la *Mojigata* de Leandro Moratin, un jeune homme, dans une maison amie où personne ne fume, a fumé, s'est gratté la jambe, s'est, au pied de la lettre, léché les doigts d'une tasse de chocolat, a échaudé le chat, etc. (I, II). — Nous reviendrons, à l'Appendice A, sur la lutte des auteurs italiens contre le manque de savoir vivre.

dit à tort, par son instruction que la Corinne de Mme de Staël est invraisemblable, c'est par l'ascendant qu'elle a su prendre sur la société romaine. Une femme en Italie, fût-elle célèbre, ne régnait que sur ses soupirants. On lui passait plus volontiers qu'en France la prétention aux sciences les plus relevées; on lui permettait de les enseigner du haut de la chaire (1); on ne se moquait point des doctoresses; la Rosaura, la Corallina que Goldoni raille dans son *Poeta fanatico* font des vers et non des dissertations, et c'est dans l'intérêt de son amour que sa *Donna di garbo* déroule des textes de lois. Mais il faut que dans une nation tous les hommes pensent pour que les femmes se hasardent à en faire autant; on n'en était pas là en Italie et elles ne songeaient pas encore à étendre par leur esprit l'empire de leur beauté.

(1) Voy. mon livre : *Madame de Staël et l'Italie* (Paris, Colin, 1890), p. 69-75.

CHAPITRE II.

Pointe de sensualité qui se cache souvent, au dix-huitième siècle, dans la peinture des femmes honnêtes. I. Les ingénues. — II. Rapports des frères et sœurs. Interrogatoires que se font subir des fiancés. — III. Petites personnes qui savent ce qu'elles veulent.

Mais si le public du dix-huitième siècle goûtait vivement comme celui du dix-septième la politesse et l'art de la conversation, la vertu toute pure ne l'intéressait pas toujours autant. Ses auteurs comiques peignirent, comme ceux de l'âge précédent, l'amour honnête, mais en y introduisant la sensualité.

I

Pour Molière, l'amour dans l'âme d'une chaste jeune fille est un instinct sûr qui lui fait discerner du premier coup d'œil l'homme qui la mérite; dès lors, sa décision est prise, ou du

moins ses désirs sont fixés. Suivant qu'elle a plus ou moins de volonté, qu'elle estime et aime plus ou moins ses parents, elle défendra mollement ou énergiquement son choix contre leur volonté ; mais, dès le premier instant, elle sait ce qu'elle souhaite ; sa raison, différente de celle de Pauline, avoue l'aimable trahison de ses yeux, parce qu'elle pense avoir lu dans le cœur de son soupirant, et que, d'ailleurs, soumise à la loi naturelle, elle est toute prête à s'engager dans les nouveaux devoirs auxquels son âge la convie en lui offrant de nouvelles joies. Un mari, des enfants, un ménage, comme dit Henriette, il n'y a rien là qui doive faire hésiter quand le fiancé est digne de plaire. Pour hésiter à se déclarer, il faut, dans Molière, la fausse pudeur, la vanité, la duplicité d'une Armande. On sait qu'au contraire Marivaux s'amuse à nous peindre l'amour le mieux fondé comme une surprise qui déconcerte la raison, la mortifie, la subjugue ; c'est un vin capiteux qui monte à la tête de la femme, la fait sortir de son caractère, lui ôte la prudence, altère sa douceur et ferait d'elle je ne sais quoi, si des tiers obligeants ne veillaient sur elle ou si l'objet de cette involontaire affection n'était pas tout aussi embarrassé qu'elle d'une égale affection tout aussi peu librement ressentie. Marivaux entend-il nous

avertir par là que, pour être honnête, une passion n'en trouble pas moins le cœur? Il fait plutôt comme un homme de plaisir qui, sans avoir de mauvais desseins sur une jeune fille, se divertit à lui verser une rasade de trop pour donner à ses compagnons le spectacle de l'ivresse novice. Il lui plaît de nous montrer la volonté vaincue, non sans doute par le vice, mais enfin vaincue.

En un sens, il a moins fait école dans son siècle que dans le nôtre. Encore le joli rôle de Victorine, dans le *Philosophe sans le savoir*, de Sedaine, pourrait avoir été, sinon écrit, du moins conçu par Marivaux; la première scène, où elle tremble pour Vanderk fils, simplement parce qu'elle a entendu dire qu'un officier de marine a provoqué un officier de cavalerie, forme une exposition originale, piquante, mais légèrement inquiétante, d'autant que le père de Victorine ne s'inquiète pas (1). Goldoni semble bien avoir pris Marivaux pour modèle dans ses *Amanti timidi* où il n'atteint pas la finesse d'analyse de notre auteur, mais où il attrape fort bien ce que l'on pourrait appeler son pathétique volup-

(1) Voy., au IIIe acte de *Nathan le Sage*, une scène curieuse où Lessing s'applique à étudier, dans son Templier, le trouble de l'amour naissant, et à noter le calme que la vue de ce trouble produit sur Récha.

tueux. Les interminables hésitations de la soubrette Cammilla et du valet Arlecchino à s'avouer qu'ils s'aiment sont moins vraisemblables que celles qui, dans Marivaux, retiennent des personnes de condition ; mais Goldoni, lui aussi, les prolonge pour nous donner le plaisir de voir leurs souffrances présentes et d'entrevoir leur contentement prochain. Ce ne sont plus simplement les scènes classiques de dépit amoureux où une colère avouée soutient les deux amants, c'est un malentendu qui les tourmente d'autant plus que chacun d'eux, par une raison différente, craint de le dissiper. Ainsi, à la huitième scène du dernier acte, Cammilla surprend Arlecchino ramassant les morceaux d'une lettre anonyme qu'elle lui a écrite et qu'un rival a perfidement interprétée : « Voilà donc, » s'écrie-t-elle, « le cas que vous faites des gracieusetés et des lettres des femmes ! Vous les déchirez, vous les méprisez, vous les foulez aux pieds. »

Arlecchino. — Ce n'est pas moi qui l'ai déchirée.

Cammilla. — Et qui donc ?

Arlecchino. — Un ami.

Cammilla. — Et vous avez la faiblesse de confier une lettre, une lettre de femme à vos amis ! Vous êtes un indiscret, un effronté. Vous

ne savez pas apprécier les femmes. Vous montrez que vous ne les méritez pas.

Arlecchino. — Madame Cammilla, vous vous échauffez bien pour cette lettre. Dites moi, de grâce, serait-ce vous qui l'auriez écrite?

Cammilla. — Moi..., non, je ne l'ai certes pas écrite.

Arlecchino. — Alors, pourquoi vous échauffez-vous si fort?

Cammilla. — Parce que je sais qui l'a écrite, parce que je connais la jeune fille qui a de l'estime et de l'amour pour vous, parce qu'elle est mon amie ; je m'échauffe et je vous gronde pour son compte.

Et la scène, qui continue longtemps encore, donne à chacun d'eux la conviction qu'il est aimé sans lui donner la force de dire qu'il aime.

Ces personnages se rattachent à une catégorie d'êtres que Molière n'a pas représentés et qu'au contraire le dix-huitième siècle a aussi souvent peints que nous : les ingénues. On objectera que, cependant, Agnès est le prototype du genre. Mais Agnès est le produit artificiel d'une éducation spéciale : pour Molière, l'ingénuité, telle qu'on l'entend au théâtre depuis le dix-huitième siècle, n'existe pas dans la nature. Une jeune fille pudique ignore certaines choses ou n'y pense jamais ; mais le langage, les actions

d'Agnès ne peuvent se rencontrer que chez une pauvre petite paysanne recueillie sous prétexte de charité dès l'âge de quatre ans, séquestrée, abêtie, et dont on a atrophié la conscience en prétendant prévenir la malice. Supprimer Arnolphe et son machiavélisme et conserver la niaiserie d'Agnès comme on le fait plus ou moins d'ordinaire dans les rôles d'ingénues, c'est sortir de la nature. Or, ces rôles que Scribe, qui les aimait fort, avait améliorés, viennent du dix-huitième siècle. On pourrait remonter par l'Eufrosina du piémontais Nota, par sa Carolina (1), par l'*Assemblée de famille*, de Riboutté (1808) jusqu'à Goldoni. Dans la pièce de Riboutté, la situation d'Angélique, placée entre des parents avides et un oncle qui réprime une vive sensibilité par crainte d'en souffrir, est véritablement intéressante ; mais le caractère de la jeune fille, comme celui de l'oncle, est outré ; l'idée de la scène où elle dit au capitaine Valère qu'on vient de la prévenir qu'elle avait pour lui non pas de l'amitié mais de l'amour est jolie (III, 2) ; mais comment veut-on nous faire croire qu'Angélique n'ait pas la moindre idée de l'amour et ne se doute pas qu'il diffère de l'amitié ? Pourtant, Goldoni

(1) Voy. son *Alessina ossia Costanza rara* (1821) et son *Filosofo celebe* (1803).

avait poussé plus loin encore cette fausse naïveté qui semblait piquante : dans le *Contrattempo*, une fille de dix-huit ans passe ses journées à jouer à la poupée et à l'oie, s'embrouille quand elle compte jusqu'à dix, et en est à apprendre qu'un époux est un homme ; une autre, dans la *Donna volubile*, demande pourquoi elle ne coucherait pas aussi bien avec le serviteur Brighella qu'avec la soubrette Corallina, et ne connaît le mot de *marito* qu'au sens de chauffe-pieds nocturne. C'était créer à plaisir des vierges folles pour leur faire tenir des propos qu'on n'eût pas osé prêter à une fille jouissant de ses facultés. Nous avons dit ailleurs que Pierjacopo Martelli s'était donné le même agrément. Combien on préfère à ces fausses ingénues quelques jeunes filles honnêtement hardies de la comédie anglaise du temps ! Le rôle de miss Hardcastle, dans les *Méprises d'une nuit*, de Goldsmith, finit par être trop chargé, mais quelle jolie scène que celle où elle devine tout ce qu'il y a d'esprit dans les phrases que son timide amoureux ne sait pas achever et où elle les achève gaiement pour lui en faire honneur et pour le rassurer ! (II, 7). Charlotte Rusport, dans *l'Américain*, de Cumberland, peut se permettre de faire des avances à un parent trop pauvre pour oser l'aimer, car le tact aimable et spirituel avec lequel

elle reçoit un étourdi qui a disposé de ses bijoux et lui apporte en échange un magnique écrin (III, 7) garantit qu'on ne lui manquera jamais.

En regard des jolies niaises se place naturellement une autre sorte d'ingénues, celles dont les sens et le cœur s'éveillent. Molière ne s'arrêtait pas non plus à elles. Il se bornait à nous dire que le mot de mariage fait toujours sourire les filles. Chez lui, le cœur de la jeune fille s'ouvre naturellement à l'amour, mais seulement le jour où un jeune homme a l'heureuse fortune de lui plaire ; jusque-là, Molière ne pénètre pas dans ses secrets ; il ne se mêle point de savoir ce qu'elle ne confie à personne. On conçoit qu'au siècle où Bernardin de Saint-Pierre, dans une idylle qui veut être irréprochable, décrit jusqu'aux troubles physiques qui marquent chez Virginie l'éveil de la puberté, le théâtre n'ait pas gardé la même réserve. Il ne donne pas à ses jeunes filles la hardiesse de son Chérubin, mais il leur met de bonne heure le mariage en tête; ce ne sera point l'amoureux qui leur fera connnaître l'amour; quand le soupirant se présentera, il trouvera la place prête à le recevoir, exemple *Les filles à marier* et *La petite ville*, de Picard, qu'on peut faire rentrer dans le dix-huitième siècle, puisque celle-ci est de 1801 et celle-là de 1805. Dans *La petite ville*, une

scène d'une invraisemblance amusante nous montre Flore Guibert, s'associant avec une bonne volonté gauche aux projets de sa mère qui vient de mettre la main sur deux Parisiens, Desroches et Delille, et lui en destine un pour mari. A l'entrée des deux jeunes hommes, la jeune fille, avertie par Mme Guibert, lui dit tout bas : « Lequel? » puis parle en simple écho de sa mère; mais quand celle-ci, apprenant que la main de Desroches n'est plus disponible, s'empresse d'éconduire les deux amis, Flore fait observer que *l'autre n'est peut-être pas marié* (III, 9). Dans *Les filles à marier*, Ursule Rouvigny, qui n'a pas vingt ans, donne des conseils perfides à ses amies pour les empêcher de plaire à Sainville, et on finit par lui rendre la pareille. Longtemps avant Picard, Collin d'Harleville avait peint Mlle d'Orfeuille qui attend impatiemment le retour de son père et la lettre qui annoncera l'arrivée d'un prétendu qu'elle ne connaît point; sa curiosité est bien naturelle, et aussi le subterfuge par lequel elle la cache sous une inquiétude un peu exagérée sur les dangers que M. d'Orfeuille peut courir en route; mais ce qu'il faut noter, c'est qu'elle a déjà en tête tout un idéal de mari parfait (1).

(1) *Les châteaux en Espagne* (1789).

Quarante ans plus tôt, dans *Les Juifs* de Lessing (1749), la reconnaissance d'une fille pour un inconnu qui a sauvé son père trahit lourdement chez elle une assez longue habitude du manège féminin ; elle menace le voyageur d'une furieuse colère s'il ne prolonge pas son séjour auprès de ses obligés : « Je cherche à plaire à tout le monde, » dit-elle, « et je serais désolée de vous déplaire à vous plus qu'à tout autre. » Puis, apercevant son père, elle se sauve sur ces mots : « Ne dites pas que j'étais auprès de vous ; il me reproche assez souvent d'aimer la société des messieurs. » Le père veut accompagner sa fille et l'étranger dans un tour de jardin. « Dites donc non, » murmure l'ingénue ; « j'aimerais à y aller seule avec vous. »

L'ingénuité en matière d'amour, dans la comédie du dix-huitième siècle, ne se rencontre pas seulement chez les femmes. L'âge précédent ne connaissait pas la timidité de l'homme devant le sexe ; quoiqu'il admît implicitement que nul n'échappe au pouvoir de l'amour, il laissait aux romanciers, aux faiseurs d'opéras, le soin de proclamer l'omnipotence de Vénus ; tout aime dans son théâtre tragique, jusqu'aux politiques, jusqu'aux tyrans, jusqu'au chaste Hippolyte ; mais c'est le dix-huitième siècle qui se plut au spectacle de misogynes lentement domptés par l

passion. Chez Molière, l'homme jeune qui n'aime pas c'est Thomas Diafoirus, qui ne considère dans Angélique que la beauté de sa dot ; mais le neveu de M. Purgon mourra dans l'impénitence finale de son flegme positif et pédantesque ; il épousera ou n'épousera pas quelque autre héritière ; mais l'amour ne le décrassera jamais. Molière, qui s'amuse assez souvent à peindre les poltrons, ne paraît pourtant pas croire qu'un homme puisse avoir peur d'une autre femme que de la sienne. Chrysale, qui file doux devant Philaminte, était dans sa jeunesse un vert galant ; il se ressouvient de ses jeunes amours, et ni les dames ni les cavaliers de Rome n'ont oublié ses fredaines. Au contraire, le dix-huitième siècle a souvent peint l'amoureux malgré lui. Dans *Arlequin poli par l'amour*, de Marivaux, Arlequin est un sot qui ne s'aperçoit pas que la fée qui l'a enlevé l'aime ; ni les avances de la fée, ni les avertissements des musiciens qu'on envoie l'égayer de leur chant ne suffisent à l'éclairer. Il ne songe qu'à sa collation dont l'heure est arrivée. Toutefois une bergère l'apprivoise ; il couvre sa main de baisers. Trivelin, que la fée charge d'épier Arlequin et Silvie, prend leur parti, leur ménage un tête-à-tête dont Arlequin profite pour s'écrier : « Ma chère amie, la joie me court

dans le corps; il faut que je vous baise. » A quoi Silvie répond prudemment : « Taisez-vous donc, mon ami; ne nous caressons pas à cette heure, afin de pouvoir nous caresser toujours. » Dans la *Double surprise de l'amour*, du même auteur, Lélio, quoiqu'il idolâtre les femmes, s'est juré de les fuir; une comtesse, qui déteste les hommes, vient lui parler en faveur du mariage de deux domestiques; un baron trace autour d'eux le cercle de Popilius, les assure qu'ils vont s'éprendre l'un de l'autre, et sa prédiction s'accomplit. Mais le chef-d'œuvre du genre est le *Locandiera*, cette charmante pièce de Goldoni dont tout Paris s'est entretenu naguère, quand une éminente actrice est venue nous la représenter; jamais on n'a mieux peint le mélange de prévenance et de réserve, d'abandon et de rigueur, de tendresse et d'indifférence par lequel une femme peut faire perdre pour un instant la tête à un galant homme qui se croyait à l'épreuve de toutes les séductions. La pièce de Bouilly, *Haine aux femmes* (1808), est bien faible en comparaison, quoique la scène où le colonel misogyne devine que la soi-disant nièce de son jardinier est la baronne qui a juré de le séduire, soit assez bien conduite (1).

(1) Cette pièce de Bouilly pourrait bien avoir inspiré la *Vedova nella solitudine* de Nota (1820).

II

Une autre concession à la sensualité dans la peinture des jeunes filles fut peut-être le principe de l'étude, souvent intéressante d'ailleurs, des rapports de frère à sœur. Dans Molière, le frère et la sœur complotent quelquefois ensemble, mais leurs rapports sont chastes jusqu'à la froideur. Chez les comiques du dix-huitième siècle, la sœur est parfois pour le frère une jeune fille comme une autre qu'on a le droit de lutiner. Dans les *Jeux de l'amour et du hasard*, Mario agace Silvia déguisée en soubrette, oblige le faux Bourguignon à la tutoyer, la raille sur son humeur, sur le babillard qui ne parvient pas à la dégoûter de lui ; peu s'en faut qu'il ne la fasse pleurer. Dans le *Don Pilone* de Girolamo Gigli (1711), qui doit surtout sa célébrité à son titre d'imitation de *Tartuffe*, une idée semblable avait inspiré quelques scènes analogues et même moins bien liées au sujet. Supino, le Damis de la pièce italienne, et Valère lutinent Marianne parce qu'elle ne veut pas se laisser enlever ; ils feignent de vouloir la mener au couvent, lui vantent le monastère dont ils ont fait choix. Elle oppose toutes sortes de défaites, mais ils ont réponse à tout, jusqu'à ce qu'ils s'aperçoivent

qu'elle préférerait encore un triste mari comme don Pilone au meilleur des couvents. D'autre part, l'idée des scènes où la Cécile du *Père de famille* de Diderot se laisse amener à donner asile à la jeune fille que son frère veut enlever, que son oncle veut enfermer, est neuve et touchante, de même que les passages du *Nathan* de Lessing où la tendre et gaie Sittah feint d'être avide des présents de son frère Saladin, dont en réalité elle défraie la cour depuis que le trésor du sultan est obéré. Dans la pièce de Sedaine, que nous citions plus haut, Mlle Vanderk donne une montre à son frère pour qu'il se rappelle qu'il est arrivé en retard le jour où elle se mariait ; et le frère répond que, chaque fois qu'il regardera la montre, il souhaitera que sa sœur soit heureuse.

Citons encore, dans un genre différent il est vrai, l'interrogatoire qu'Enrico, dans *La Bugia vive poco* de l'Italien Federici, fait subir à sa sœur Adélaïde lorsque, revenant à la maison paternelle avec le fiancé qu'on lui destine, il découvre qu'un autre, usurpant le nom de ce fiancé, commence à se faire aimer d'elle. Adélaïde dépeint l'amabilité, la générosité du faux La Cerda, la joie avec laquelle elle a vu qu'on ne la sacrifiait pas à un mariage politique ; le vrai La Cerda, présent à cet interrogatoire

constate avec douleur que sa propre réputation a servi à accréditer l'inconnu ; puis, comme un portrait gravé sur un bijou donné par l'imposteur à Adélaïde a fait reconnaître en lui à Enrico le trop galant roi de Navarre don Pedro, Enrico demande à Adélaïde si elle aime son frère. Sur sa réponse affirmative, il demande si elle l'aime plus que l'étranger ; elle répond qu'elle l'aime seulement autant. Il demande si elle chérit l'honneur, et elle répond qu'elle le préfère à la vie. Alors, au nom de l'honneur, il lui commande d'oublier celui qu'elle appelle son fiancé, parce qu'elle est trahie, et l'invite à aimer le véritable La Cerda qu'il lui montre. On voit qu'ici le thème des affections de frère et sœur, dont l'inspiration première avait quelque chose d'érotique, aboutit à la grandeur tragique (1).

Mais quelquefois aussi le sensualisme, qui conduisait à cette étude des sentiments frater-

(1) Sur Federici (1749-1802), voir la Biographie Didot. Je soupçonne que cette pièce de lui, que Roger et Creuzé de Lesser ont imitée en 1809 dans la *Revanche*, est imitée de l'espagnol. — L'attention plus grande donnée aux relations des frères et sœurs, sur lesquelles nous aurons à revenir, les a naturellement conduits à peindre aussi les inimitiés qui peuvent séparer les enfants d'un même père. L'*Impostore* de Goldoni contient un excellent portrait d'un égoïste exploitant naïvement la bonté de son frère. Le fratricide était tellement à la mode dans la littérature allemande que Schroeder mit au concours un drame sur ce sujet.

nels, a mené les auteurs du dix-huitième siècle à représenter des amours d'apparence plus ou moins incestueuse. En attendant que la Mirra d'Alfieri se tue pour se punir d'avoir enfin laissé échapper le secret de son amour pour son père et qu'Amélie se cloître pour se séparer à jamais de René, deux jeunes gens qui s'aiment dans le *Marito alla moda* de Fagiuoli (1), dans la *Peruviana* de Goldoni et j'ajoute dans le roman d'*Agathon* de Wieland, dans le *Nathan* de Lessing, dans le *Fils naturel* de Diderot finissent par apprendre qu'ils sont frère et sœur, de même que dans la *Fiancée de Messine* de Schiller, on finit par savoir que la femme pour qui don César a tué don Manuel était leur sœur à tous deux. Gœthe et Ducis ont été plus hardis. Dans *le Frère et la Sœur* du premier (1776), dans *Abufar* du deuxième (1795), le lien de parenté qui unit les deux couples qui s'aiment est imaginaire, mais dans la pièce de Gœthe, Marianne se croit réellement sœur de Wilhelm, et dans celle de Ducis, Pharan et Saléma croient tous deux leur amour criminel ; et, moralement parlant, en pareil cas, c'est la croyance qui fait tout.

A force de rechercher comment naît l'amour,

(1) Sur la vie de ce comique (1640-1742), voir *G.-B. Fagiuoli poeta faceto fiorentino*, de M. Baccini (Florence, 1886).

le dix-huitième siècle avait imaginé plus d'une donnée neuve. Par exemple, tandis que dans Molière quelques lignes de récit apprennent seules pourquoi, dès avant le lever du rideau, le jeune homme et la jeune fille se sont épris l'un de l'autre, nous assistons souvent, dans les comédies du dix-huitième siècle, à la naissance de ces sentiments réciproques. On sait notamment combien les auteurs y ont employé et varié les épreuves par travestissement. Marivaux, outre la pièce précitée, les a introduites dans *l'Epreuve*, dans le *Prince travesti* ou *l'Illustre aventurier;* Alain, dans *l'Epreuve réciproque*; Lamothe-Houdart, dans *l'Amante difficile.* Mais dans ces pièces, il s'agit uniquement, pour ceux qui dirigent les enquêtes, de connaître la figure de la personne qu'ils étudient et son opinion sur eux. Goldoni a trouvé une invention aussi opportune et beaucoup plus simple, quoique malheureusement, dans la vie réelle, on ne s'en avise pas toujours plus qu'au théâtre : dans une petite pièce en un acte, l'*Osteria della posta*, il nous présente une jeune comtesse, Beatrice, qui interroge sérieusement un concitoyen du marquis qu'on lui destine, sur le caractère de ce fiancé qu'elle n'a encore jamais vu. L'interrogatoire est d'autant plus piquant que c'est à celui-ci qu'elle s'adresse sans le savoir. La rencontre ne choque d'ailleurs pas

la vraisemblance : le père de la jeune fille, qui l'avait fiancée sans la consulter, l'emmenait à Milan pour lui ôter l'appui de parents qu'elle avait gagnés à sa répugnance pour cet arrangement despotique; et, de son côté, le fiancé allait au-devant d'elle. Il la trouve dans la salle commune de l'auberge pendant la sieste du comte, échange quelques paroles de politesse qui lui font connaître qui elle est, et se donne alors pour un ami du fiancé, afin de prolonger l'entretien. Elle le presse de lui dépeindre le caractère du marquis, ajoutant qu'elle est résolue à se jeter aux pieds du roi, à se faire mettre pour toujours dans un couvent, si elle ne peut se promettre d'être heureuse avec son fiancé. Le marquis commence par quelques mots sur son physique, qui, dit-il, n'a jamais passé pour laid : « Très bien, » dit la jeune fille; « c'est tout ce qu'il faut pour un mari. » Mais elle insiste sur le caractère : « On m'a dit qu'il est parfois colère. »

Le Marquis. — Oui, c'est vrai; mais quand il y a de quoi.

Beatrice. — Sauriez-vous me dire s'il est jaloux?

Le Marquis. — A ne pas mentir, un peu.

Beatrice. — C'est donc qu'il a déjà aimé!

Le Marquis. — Et quel est l'homme fait qui n'a point aimé?

Beatrice. — Voilà qui me déplaît infiniment.

Le Marquis. — Ne vous en affligez pas! Il a toujours aimé avec honnêteté, respect et fidélité.

Beatrice. — Il a toujours aimé! Donc il a aimé plusieurs fois.

Le Marquis. — (Diable! elle a une façon de raisonner qui m'embarrasse). Je vous assure que, s'il se marie, il donnera tout son cœur à son épouse.

Elle demande alors quels sont ses passe-temps préférés. Le marquis répond : « Les livres, les salons, le théâtre. » Beatrice s'en inquiète; chacun de ces goûts lui paraît propre à éloigner le mari de sa femme. Le marquis lui explique qu'il n'en est rien, dans un style qui malheureusement sent un peu la dissertation. Mais l'intérêt se ravive quand il demande à son tour si elle a le cœur libre et qu'elle répond que le baron Talismani l'aime, que, sans l'aimer, elle ne le hait point, et qu'elle l'épouserait encore plus volontiers qu'une personne qu'elle ne connaîtrait pas. Il devient un peu pressant, demande si, à supposer qu'il fût le marquis, il aurait chance de lui plaire, et s'entend répondre, sur le premier moment, que non.

Nota a repris l'idée de cette scène dans une pièce qui est presque du dix-huitième siècle,

puisque, si on ne l'a jouée qu'en 1811, elle date de 1803 ; c'est le *Filosofo celebe*, où Dorvelli questionne sur ses lectures et ses intentions la jeune Carolina, qu'on voudrait lui faire épouser ; Carolina répond que son père lui fait lire des ouvrages de blason, de jardinage, qu'elle a toutefois lu en cachette, durant deux nuits, du Métastase, et que, quant au mariage, son père lui a dit qu'elle devra n'avoir d'autres volontés que celles de son époux. Elle est au reste fort embarrassée par les questions qu'on lui pose et fait des signes furtifs à sa femme de chambre pour qu'elle y mette un terme ; Dorvelli découvre un peu plus loin qu'elle en aime un autre, et, résolu à servir cet amour en feignant de le contrarier, la soumet à un nouvel interrogatoire qui se termine par un évanouissement dont il la tire en la mariant à son amoureux (1).

(1) Nota a encore traité ce thème et d'une façon originale aussi dans *Alessina* (1821) ; Eufrosina, durant l'interrogatoire auquel la soumet Belval, parle un peu trop en ingénue de théâtre ; sa manière de reculer sa chaise à chaque fois que Belval avance la sienne, et de mentionner madame la directrice du collège est plus amusante que naturelle ; mais la confession de Belval déclarant que, sauf quelques caprices, il avait conservé son cœur libre jusqu'au jour où il a rencontré une jeune fille pour laquelle il se réserverait s'il espérait la revoir, est d'une franchise décidée mais sans rudesse qui intéresse fort.

III

La transition entre les filles honnêtes et les femmes imprudentes ou coupables auxquelles nous arriverons tout à l'heure, est formée par de petites personnes au cœur sec et à l'esprit calculateur, qui mènent avec dextérité amoureux et parents. Le théâtre de Molière offre plusieurs jeunes filles irrévérencieuses ou froides dans les relations de famille ; mais il leur laisse l'excuse d'un amour sincère avoué ou caché, tout au moins d'un entraînement. A cette catégorie appartiennent, dans l'époque qui nous occupe, la Rosine du *Barbier de Séville* et l'amusante Pauline de Fabre d'Eglantine (*L'intrigue épistolaire*, I, 6), qui feint d'essayer les lunettes de sa surveillante, les casse et peut dès lors substituer à une lettre de la matrone un billet doux pour un amoureux. Mais nous allons voir aussi telle jeune fille qui sera une simple égoïste; ses inclinations, si elle en éprouve, seront toutes conditionnelles ; nous plaindrons l'homme qui aura le malheur de les lui inspirer, et, par les tourments dont elle lui fait acheter cette demi affection , nous devinerons ceux qu'elle lui réserve pour le temps où le mariage les aura enchaînés. Son égoïsme s'est librement

épanoui grâce à l'affaiblissement de l'autorité paternelle ; c'est en luttant contre son père ou sa mère, ou en louvoyant entre eux, ou en les dominant qu'elle a appris à dominer ses amoureux. Dufresny a deux fois abordé ce caractère, mais il l'a traité plus encore en homme d'esprit qu'en observateur. Dans *l'Esprit de contradiction*, Angélique s'aperçoit que sa mère ne tient qu'à la donner à celui des deux prétendants dont ni sa fille ni son mari ne voudra, et s'arrange pour se faire ordonner par elle d'épouser Valère. Elle va jusqu'à faire remettre à sa mère un billet anonyme où l'on assure qu'un complot s'est formé, de l'aveu d'Angélique, pour favoriser l'autre prétendant. C'est prêter à une jeune fille des inventions de soubrette. Mais Dufresny restait dans les limites de la vraisemblance quand il nous montrait Angélique impatientant à dessein Mme Oronte par l'imperturbable obstination avec laquelle elle affirme n'avoir aucune opinion sur le mariage et attendre tranquillement la décision de sa mère : « Mon inclination est de suivre la vôtre... Je vous obéirai jusqu'à la mort... Vouloir tout ce que vous voulez, est-ce vous contredire? » Sa mère ne peut tirer rien de plus d'elle. De même, il y a autant de prudence que de malice dans la scène où, pour être bien sûre que Valère ne trahira pas la préférence qu'elle

a pour lui, elle la lui cache impitoyablement : « Ne vous ai-je pas dit déjà que j'ai formé certain projet pour mon établissement, et que, suivant ce projet, il ne faut pas que ma mère sache si je vous aime ou si j'en aime un autre? Il faut que mon père l'ignore aussi et que, par conséquent, vous l'ignoriez vous-même; car, si vous le saviez, mon père, ma mère et tous ceux qui vous voient en seraient bientôt instruits. » (Sc. III, V). Mais il faudrait autre chose qu'un petit acte fort gai pour expliquer tant de possession de soi-même. Dufresny n'a pas pris la peine de prouver que ce n'est pas lui qui parle par la bouche de son héroïne. Il y a encore un peu trop d'esprit dans sa *Coquette de village;* Lisette, invitée concurremment par deux amoureux à confirmer les aveux d'amour qu'elle a faits à l'un et à l'autre, nie le tout, puis dit à part à l'un qu'elle dissimule de peur d'être enfermée par le crédit de l'autre, qui est baron, puis à celui-ci qu'elle a voulu le punir de son hésitation à signer un contrat en sa faveur. Le paysan Lucas, père de Lisette, se réjouit à l'idée que sa fille va devenir baronne; mais elle déclare qu'elle craint quelque piège du baron; tandis qu'elle réfléchit, Lucas croit comprendre ses desseins, n'y voit goutte, tombe en admiration devant elle et finit par lui dire d'en

faire à sa tête. Elle résout alors que son père ira trouver le baron et elle l'autre prétendant, que tous deux tâcheront de faire signer un contrat avantageux, et elle signera celui des deux qui sera rédigé le premier. La pièce est fort amusante, mais tant de diplomatie entre-t-il dans la cervelle d'une Célimène des champs?

Bien avant que Gœthe esquissât, dans *le Général citoyen*, un joli rôle de fille menant son père, Goldoni a traité avec plus de vraie finesse que Dufresny le personnage de la fille au cœur sec et à l'esprit adroit. Dans sa *Famiglia dell' antiquario*, la jeune mariée parle toujours posément, même lorsqu'elle injurie ou soufflette, n'en réussit que mieux à rendre impertinence pour impertinence, et n'écoute son père que quand elle a envie d'une parure. Son *Curioso accidente* n'est qu'une comédie d'intrigue où la fille d'un riche négociant hollandais, amoureuse d'un pauvre officier français, persuade à son père pour gagner du temps que c'est d'une de ses amies que l'officier est épris; mais dans ses *Smanie per la villeggiatura*, tout est étudié et tout se tient. Giacinta n'est pas seulement une fille qui, tout en ne repoussant nullement l'idée d'un mariage avec Leonardo, veut avant tout que sa volonté fasse loi; c'est une vaniteuse possédée de la manie de briller et de mortifier

ses amies. Tout son entourage, son frère en tête, l'entretient dans ce vice en le partageant. Quant à son père Filippo, le moins vaniteux des hommes, *il ne sait pas*, de son aveu, *dire non*, et son besoin de voir près de lui des visages riants ajoute à la faiblesse de son caractère. De plus, Goldoni augmente à la fois le piquant et la vraisemblance des manèges de Giacinta en lui prêtant une extrême adresse à se couvrir d'apparences décentes. Son père, qui aime à s'entourer de jeunes gens, a invité un jeune homme, Guglielmo, à venir à sa maison de campagne. Un ami, Fulgenzio, fait comprendre à Filippo l'inconvenance de cette invitation qui peut donner de l'ombrage à Leonardo ; mais Giacinta, à qui cette perspective n'est pas pour déplaire, représente à Filippo que c'est lui qui a invité Guglielmo, qu'elle n'en avait nullement exprimé le désir, mais qu'il est trop tard maintenant pour le congédier. « Quelle bonne raison lui donnerez-vous ? » — « Que sais-je ? » répond-il ; par exemple, que la femme de chambre doit venir avec nous dans la voiture, et qu'ainsi il n'y a plus de place pour lui. » Elle montre qu'une pareille défaite sera taxée d'incivilité.

Filippo. — Vous paraît-il donc convenable qu'un jeune homme vienne en tiers avec nous ?

Giacinta. — Non pas. C'est fort peu conve-

nable ; mais il fallait y penser auparavant. Si c'était moi qui l'avais invité, vous pourriez dire : « Je ne veux pas. Mais c'est vous qui l'avez prié. »

Elle lui explique qu'après tout, à la campagne, elle sera sous la garde de son père, de sa tante ; qu'au contraire, s'il congédie Guglielmo, on tiendra cent propos :

« L'un dira : « Guglielmo et elle s'aimaient ; ils se sont brouillés. » L'autre : « Le père s'est aperçu de quelque chose. » On murmurera sur vous, on jasera sur moi, et, pour avoir voulu éviter une chose qui n'est pas mal en soi, nous compromettrons notre réputation. »

Filippo propose de renoncer pour une année à la villégiature ; elle répond qu'alors on les dira ruinés et que personne ne l'épousera. Il demande ce qu'il faut faire : « Tout ce que vous voudrez, » répond-elle. — « Vaut-il donc mieux que Guglielmo vienne avec nous? » — « Pour cette fois, puisque vous le lui avez offert. Mais plus jamais, voyez-vous, plus jamais à l'avenir! Que cela vous serve de règle, et ne recommencez plus. » Jamais les convenances n'ont été plus opportunément invoquées pour justifier une action inconvenante. Le père se range à l'avis de sa fille et la bénit (II, 10).

Leonardo furieux demande compte à Filippo de l'invitation faite à Guglielmo ; Filippo s'abrite

derrière Fulgenzio ; Giacinta survient ; Fulgenzio expose vivement les griefs de Leonardo; Giacinta fait posément tête à l'orage, ferme la bouche à Leonardo en lui faisant remarquer qu'un autre a parlé pour lui, et explique du ton le plus modéré, le plus net, que Leonardo a pu lui faire une cour qui ne lui était pas indifférente sans acquérir de droits sur elle : « Pour qu'un homme acquière de l'autorité sur une jeune fille, une affection vague ne suffit pas ; il faut une déclaration ouverte. Puis il faut se déclarer non pas seulement à elle mais à ceux de qui elle dépend, au public ; il faut des accords, des conventions dans les formes requises. Dès lors, toutes les gracieusetés, toutes les attentions seront pour le fiancé qui sera fondé sinon à commander en maître, du moins à s'exprimer librement et à obtenir satisfaction. Jusque-là, une jeune fille honnête peut recevoir et traiter tout le monde sur le pied d'une égale politesse; mais elle ne peut ni ne doit accorder des distinctions, se faire remarquer, se compromettre. » Elle traitera désormais Leonardo, puisqu'il s'est enfin déclaré officiellement, comme un futur mari; tout ce qu'elle lui demande, c'est de ne pas débuter dans leurs relations nouvelles par une exigence jalouse : « Croyez-moi et ne me blessez point. Je veux voir si vous m'aimez, si

vous tenez à mon cœur ou si ma main vous suffit. La main est prête, si vous voulez ; mais le cœur, méritez-le si vous voulez l'obtenir. » Leonardo s'écrie que c'est son cœur qu'il veut, et implore son pardon ; mais c'est à lui que Filippo devrait réserver le mot de sot qu'il applique à Fulgenzio, quand celui-ci lui dit à l'oreille : « Je ne l'épouserais pas, quand elle aurait cent mille écus de dot » (III, 14).

CHAPITRE III.

Les femmes imprudentes. — I. Empire de la femme au dix-huitième siècle : portraits de ses flatteurs : fats, médecins, magistrats, abbés. — II. Le ton de la comédie demeure pourtant réservé.

I

Mais nous voici parvenus au trait qui marque l'essentielle différence des femmes du dix-huitième siècle avec celles de l'âge antérieur, la légèreté des mœurs.

Au dix-septième siècle, l'empire dans le ménage appartient, en principe et le plus souvent en fait, au mari; au dix-huitième, du moins dans la haute société, les deux époux vivent indépendamment l'un de l'autre. L'esclave Zatime vante dans *Zaïre*

> ces belles contrées
> Où d'un peuple poli les femmes adorées

reçoivent l'encens dû à leur beauté ;.....

. . . . . reines en tous lieux,
Libres sans déshonneur et sages sans contrainte,
Et ne devant jamais leurs vertus à la crainte.

Ce n'était point assez dire. Dans *Le Français à Londres*, de Louis de Boissy (1727), une caméristе française conseille à la fille d'un lord de se remarier en France, parce que là son mari l'adorera et n'osera pas s'opposer à un seul de ses caprices, *de peur d'être sifflé de tous les honnêtes gens*. C'était, en un sens, promettre trop. L'opinion n'imposait pas la vertu aux grandes dames, mais pas davantage l'amour à leurs maris ; elle stipulait seulement, pour elles comme pour eux, une complète liberté. Goldoni constate que les Parisiennes ne prennent l'agrément de personne pour se promener et dîner en ville (1). Il ne devait pas d'ailleurs en être surpris, puisqu'il nous apprend qu'à Venise une femme mariée n'a qu'à mettre son masque et son mantelet à capuchon pour se rendre où bon lui semble (2). Dans son *Geloso Avaro*, une dame se glorifie de ne voir son mari que quand elle veut; elle fait sa société de huit dames qui vivent à leur guise (I, 15). Les jeunes filles par-

(1) *Il Matrimonio per concorso*, III, II.
(2) *Le donne di buon umore*, I, III.

ticipaient jusqu'à un certain point à cette émancipation. Mercier a beau faire observer que, dans la vie réelle, la main des jeunes filles de la bourgeoisie n'était pas disputée par deux rivaux, qu'on les mariait en quelques semaines au sortir du couvent, sans que les fiancés eussent eu beaucoup le temps de se connaître : la comédie française et italienne est dans le vrai, quand elle montre que les parents tiennent plus de compte qu'au siècle précédent des répugnances de leurs enfants. Elle peint encore assez souvent des pères et des mères qui, par engouement pour un sujet indigne ou par cupidité ou par humeur despotique, prétendent imposer d'odieuses unions. Je citerai dans le nombre, parce qu'elle est peu connue et bien dialoguée, une pièce de Fagiuoli, intitulée *Un vero amore non cura interesse*, où le paysan Ciapo veut à toute force que sa fille, déjà promise à un autre, épouse le vieux et riche Anselmo, parce que la pensée que sa fille serait riche et que lui-même il quitterait sa pioche lui ôte tout scrupule. A Venise en particulier, dans la petite bourgeoisie, certains originaux persistaient à exercer l'autorité paternelle avec une âpreté que Goldoni a peinte avec force dans *Sior Todero Brontolone* et dans *Il Bugiardo*. Mais les comiques français et italiens avaient

raison de croire que ces abus étaient moins fréquents alors dans leurs patries qu'ils n'avaient été chez nous au temps de Molière, et qu'ils n'étaient encore au pays de *Clarisse Harlowe* et, comme nous le dirons plus bas, en Espagne. D'ailleurs, en Italie, le despotisme paternel, là où il subsistait encore, trouvait un correctif dans un autre abus qui faisait regarder comme valables les mariages contractés sans le consentement des parents et hors de la présence de toute autorité civile et religieuse, après un échange de promesses écrites, voire simplement d'anneaux ou de serrements de mains devant deux témoins qui pouvaient être deux domestiques. Le jeune homme disait : « Voici ma femme ; » la fille disait : « Voici mon mari, » et c'était fait. Goldoni qui, dans son *Matrimonio per concorso*, constate qu'en France le consentement du père est indispensable (I, 7), a plusieurs fois mentionné l'usage accommodant de son pays (1). Quant au couvent, si les jeunes

(1) *Figlia ubbidiente*, II, v ; *Sposa sagace*, I, v ; *Donne di casa soa*, V, III ; *Sior Todero Brontolone*, avant-dernière scène ; à la fin de *Un curioso accidente*, le lieutenant La Coterie mène Giacinta chez une tante de la jeune fille à l'insu du père et se fiance à elle devant notaire. On sait que dans les *Promessi sposi* de Manzoni, le curé lui-même croit, comme Renzo, Lucia et leurs témoins, que les phrases que les jeunes

pensionnaires y étaient quelquefois retenues un peu au delà de leur gré, il ne servait d'ordinaire ni de prison ni de sépulture à leur usage; les frères de Goncourt ont sur ce point raison contre la *Mélanie* de La Harpe, et la Clarisse Harlowe, de Richardson, que ses parents veulent contraindre à un mariage odieux, l'envie aux peuples catholiques : « Si j'étais née dans une famille catholique romaine, combien ne serais je pas plus heureuse de n'avoir rien à craindre que la retraite perpétuelle d'un couvent qui répondrait parfaitement à toutes leurs vues (1)! »

Cette indépendance des femmes était alors d'autant plus dangereuse qu'elles étaient fort adulées. Jamais, à la vérité, le hasard n'avait aussi souvent mis à leur discrétion le sort de

gens veulent échanger devant lui suffiront pour les unir valablement. — Même dans les mariages réguliers, on choisissait assez souvent pour témoins des serviteurs. Voy. dans Goldoni, *Le donne bizzarre*, V, x; l'*Apatista*, V, iv; le *Servitore di due padroni*, I, i; la *Madre amorosa*, I, vii; dans cette dernière pièce, le notaire fait observer que pour un mariage de personnes de qualité, il n'est pas convenable que les témoins soient des gens de service; mais on lui répond que des témoins d'une condition plus relevée exigent des rafraîchissements, du chocolat, du café, et qu'il en coûte un demi-ducat. Voy. encore le dénouement d'*Amor finto e amor vero* d'Albergati Capacelli.

(1) Voy. la 13e lettre dans la traduction française de 1782, p. 126 du 1er volume.

grands peuples : Anne en Angleterre, les deux Catherine et Elisabeth en Russie, Marie-Thérèse en Autriche, Mme de Pompadour, Mme Du Barry, Marie-Antoinette en France gouvernaient à des titres et avec des succès divers. Dans des conditions inférieures, Mme Roland et Mme de Staël allaient usurper sur le sexe fort par l'énergie de l'action et de la pensée. Aussi n'étaient-ce plus seulement des écrivains médiocres qui faisaient la cour aux femmes, c'étaient un Jean-Jacques, un Diderot. C'est pourquoi l'on demandait une grande légèreté de main à l'auteur comique qui voulait railler leurs défauts ; il fallait être une barbe grise ou un valet pour plaisanter leur loquacité ; on n'eût pas souffert chez nous qu'un brave capitaine débitât sur ce point les lazzi de Rolando dans la *Lune de miel* de l'anglais Tobin : « Leur langue ne peut être comparée à un tournebroche, car le tournebroche s'arrête à la fin, ni à un moulin à eau, qui s'arrête lui aussi quand il gèle et qui a besoin de mouture pour être mis en mouvement. » Au contraire, la scène comique en France et en Italie retentissait alors aussi souvent de leur éloge et de leurs griefs qu'elle retentissait au siècle précédent de satires à leur adresse. Marivaux ne permet pas aux femmes, dans sa *Nouvelle colonie*, d'établir définitivement leur auto-

rité sur les hommes, mais Goldoni fait dire à une soubrette : « Ah ! *per Bacco*, qu'on dise ce qu'on voudra ! Il y a parmi les femmes des esprits, des talents qui n'ont rien à envier aux hommes. Si les femmes étudiaient ! Mais à quoi bon l'étude ? » En effet, elle explique que l'honnêteté, la prudence, le courage suffisent à tout (1). Dans les *Gelosie di Lindoro*, Fabrizio s'écrie : « Eh ! vraiment, on ne peut refuser aux femmes l'estime qu'elles méritent ; elles ont de l'esprit, du talent et du cœur. Il y en a beaucoup qui font rougir les hommes. Leur sexe est adorable par l'attrait de la beauté et la délicatesse des sentiments » (III, 7). Une autre héroïne de Goldoni dit : « On ne voudra pas croire que j'aime à ce point M. Florindo et que je l'aime sans intérêt, parce que les hommes ont mauvaise opinion des femmes ; mais je ferai voir que nous aussi nous savons être affectueuses et désintéressées. » Et, à la fin de la pièce, après les nombreuses preuves de dévouement qu'elle a données, elle s'écrie : « Qu'ils paraissent maintenant ces beaux esprits qui disent du mal des femmes ! Qu'ils viennent ces Messieurs les poètes qui craindraient de n'être pas applaudis s'ils ne jetaient des pierres dans notre jar-

(1) *La Scozzese*, II, XII.

din ! Je les ferai rougir et je les renverrai surtout à tant de nobles et vertueuses dames qui surpassent les hommes dans le bien et qui essayeraient en vain de leur disputer la palme du vice. Vive notre sexe et crèvent ses détracteurs (1) ! » Dans l'*Amante difficile*, de Lamothe-Houdard (1731), Silvia avait dit : « Messieurs les maris veulent que nous nous en tenions à leur plaire, sous peine de ridicule si nous en voulons savoir davantage, et leur vanité pourrait bien avoir raison. Peut-être irions-nous plus loin qu'eux s'ils nous laissaient faire. C'est de peur d'être humiliés qu'ils nous avilissent » (I, 3) ; Lélio pensait comme elle : « La nature a-t-elle donné aux femmes tant de délicatesse et tant de pénétration pour n'en rien faire ? Et parce qu'elles savent donner des grâces aux moindres bagatelles, est-ce une raison de les borner là et de leur interdire le sérieux ? » (III, 4). Beaumarchais sera encore plus précis dans son *féminisme*, puisque, dans le *Mariage de Figaro*, Marceline se plaindra que les hommes fassent concurrence à son sexe dans les travaux de couture, et que Figaro ajoutera : « Ils font broder même les soldats ! » Il est vrai qu'en Italie où l'empire de la femme était, dans le

(1) *La Serva amorosa*, I, XIV ; III, XX.

cercle intime, encore plus absolu que chez nous, Goldoni a peint plusieurs fois la revanche du sexe masculin dans ses maris bourrus et dans d'autres personnages moins rustres, mais à qui l'amour ne fera pas perdre la tête. Mais cette note, dans le concert, s'entend à peine.

La comédie qui nous a appris le dangereux enthousiasme avec lequel on célébrait alors le mérite général des femmes va nous apprendre maintenant l'enthousiasme plus dangereux encore avec lequel on célébrait leur beauté ou plutôt les pièges qu'on lui tendait de toutes parts.

En effet, quelques passages des pièces du temps pourraient servir de commentaires aux gravures qui représentaient l'empressement impertinent des hommes auprès des jolies promeneuses dans les lieux publics. Peu importait aux amateurs qu'une femme eût un maintien modeste et leur fût personnellement inconnue ; si elle était belle, c'était assez pour l'exposer *au regard brûlant de cette troupe de jeunes étourdis* qui venaient dans les jardins publics *afficher effrontément leurs désirs et leurs projets audacieux* (1). Dans la *Sylphide* de Biancolelli, dit Dominique (1730), trois sylphides se sont promenées

(1) *Le danger des liaisons* (1783), par Mme de Beaunoir.

aux Tuileries pour mortifier les femmes : « Nous fûmes bientôt, » dit une d'elles, « entourées d'un cercle d'admirateurs. Que de différentes personnes nous réjouirent en ce moment ! Les uns nous lancèrent des regards passionnés ; d'autres, remplis de la bonne opinion d'eux-mêmes, se promenaient devant nous avec un air indifférent, se parlaient à l'oreille et riaient nonchalamment, comme s'ils avaient dit les plus belles choses du monde ; celui-ci, pour trancher de l'homme à bonnes fortunes, baissait mystérieusement les yeux, comme pour dérober au public notre secrète intelligence ; celui-là, pour paraître aimable, dansait, chantait, gesticulait, prenait du tabac, tirait sa montre, lisait une lettre et faisait enfin toutes les folies d'un petit-maître prévenu en sa faveur (1). » Dans une pièce de Barthe, Mme de Nozan raconte avec ivresse le succès de beauté qu'elle vient de procurer à sa nièce dans le même jardin :

J'ai peine à respirer : tout Paris était là,
Tout Paris en extase. Il fallait voir cela !
Si vous saviez combien je vous ai désirée !
Ah ! que vous auriez vu votre fille admirée !
D'abord un, et puis deux, et puis vingt, et puis cent,
Puis deux mille. C'était un tableau ravissant.....

(1) Scène I.

Ils accouraient en foule, et, pressés, coudoyés,
Se serraient, se heurtaient, s'élevaient sur leurs pieds,
Les uns causeurs bruyants, les autres plus honnêtes
Regardaient en silence et par-dessus les têtes (1).

A la fin de la Révolution, Picard dira du Pa-
ais-Royal, dans les *Provinciaux à Paris* (1802) :
« Les honnêtes femmes osent à peine le tra-
verser rapidement en plein jour et jamais seules
encore. »

Les belles n'étaient même pas en sécurité
chez elles : dans la *Coquette fixée* de Voisenon
1740), le peintre Carmin fait métier d'*escamoter*,
c'est-à-dire de prendre, à la dérobée (2), des

(1) *La mère jalouse*, I, v. — Voy., sur une liaison d'ailleurs
nnocente commencée aux Tuileries, l'*Intrigue épistolaire* de
Fabre d'Eglantine, I, I. — La flatterie, même sans mauvaises
ntentions, pénétrait jusque dans les couvents féminins. Le
élèbre mathématicien Eustachio Manfredi (mort en 1738), dans
les vers pour une vêture, veut qu'on loue la piété d'une
nouvelle religieuse, mais aussi sa beauté, et rappelle l'amour
qu'elle lui avait inspiré; G.-P. Zanotti, dans une même cir-
onstance, interpelle les vents qui emportent la chevelure de la
eligieuse, et préfère cette chevelure à celle de Bérénice, de
Galatée, de Vénus; Saverio Bettinelli, le jésuite bien connu,
nvitait les Muses à venir saluer une capucine de Venise,
mais à ne pas rappeler l'Amour devant elle, à ne pas louer
a joue purpurine, son regard, son sourire. Il est à remar-
quer qu'à la fin du siècle, les vers de Giuseppe Paradisi pour
ne religieuse sont beaucoup plus sérieux.

(2) Au temps de la contre-réformation, les théoriciens ita-
ens de la peinture avaient condamné la pratique de *rubare*

Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis

visages à l'Opéra ; il aime les femmes qui, sans changer de peintres, changent d'*amis*, parce que celles-là se font peindre souvent, tandis qu'on ne peint qu'une fois les femmes honnêtes ; il s'introduit, habillé en laquais, chez une comtesse, pour prendre subrepticement son portrait.

Pour plaire aux femmes, les hommes mêmes qui appartenaient aux corporations les plus graves se faisaient damerets. Delille le dira dans son poème de l'*Imagination :*

On vit tous nos abbés raccourcir leurs manteaux ;
Le médecin coquet élagua ses marteaux ;
Abjurant pour le frac une robe incommode,
On vit à nos soupers nos robins à la mode :
L'épaulette elle-même, orgueil des garnisons,
N'eût osé se montrer en d'honnêtes maisons.....
La France ne vit plus que gauches petits-maîtres,
Qu'élégants colonels et jolis présidents,
Et les fats nous ont fait regretter les pédants (1).

J'ai relevé ailleurs les innombrables traits décochés par la comédie française et italienne con-

des portraits dans les églises. Dans la pièce de Voisenon, Carmin, une fois chez la comtesse, se trompe de modèle et provoque par là une brouille qui lui fait bien craindre de n'être pas payé ; malheureusement, cette peur s'exprime avec une platitude invraisemblable chez un homme dont on nous dit que les portraits se payent cent louis. L'Arétin avait peint avec bien plus de hardiesse un peintre agent de corruption (*La Cortigiana*, I, II, XXII ; II, II).

(1) VIIe chant. Cf. le *Tableau de Paris* de Mercier, II, 18.

tre les abbés galants du dix-huitième siècle (1). Les médecins de dames dont MM. de Goncourt ont exposé les théories et dont Scribe raillera les continuateurs ne furent pas plus épargnés. Je ne reviendrai pas sur celui que nous peint le *Cercle*, de Poinsinet : M. Lenient lui a fait la place qu'il mérite dans son ouvrage sur la *Comédie en France au dix-huitième siècle*. Mais M. de la Joie, le médecin de Forges, entend de la même manière, dans le *Mari-Garçon*, de Boissy (1742), l'art d'Esculape ; il prescrit le divertissement aux baigneurs :

Plus on a soin de tracasser les eaux,
Plus elles font de bien et plus elles transpirent.....
Un excès de plaisir ne peut jamais produire,
Mettons la chose au pis, qu'un excès de santé.....
Un professeur en médecine
Est un docteur en volupté,
Et mon art, puisqu'il faut dévoiler ce mystère,
N'est que l'art d'amuser, d'égayer et de plaire.

Ce docteur a inventé un moyen pour que nul malade ne meure entre ses mains.

(1) Voy. mes *Abbés et abbesses* précités. — Deux journaux napolitains ont, dans ce siècle, emprunté leur titre à un héros des comédies que j'y cite, l'abbé Taccarella, l'un en 1865, l'autre en 1869. J'en dois la connaissance à M. Paul Decharme et à M. Benedetto Croce. — Il y a un trait contre les abbés galants dans l'*Amour quêteur* de M. de Beaunoir (1777), I, 1.

Je ne traite jamais que des gens en santé
Qu'alarme un léger mal de tête
Ou la moindre incommodité.

Il leur ordonne des promenades, de fins repas.

Tant pis pour eux si la fièvre les prend ;
Car j'abandonne mes malades
Dès qu'ils le sont bien sérieusement,
Et je laisse à mes camarades
La gloire de l'enterrement.

Quant aux eaux de Forges, il en dit :

Je les ordonne et jamais je n'en use.....
L'eau m'est contraire et le vin excellent.
Un médecin sait son tempérament.

S'il lui faut prendre du sel de Seigneur, il le dissout dans deux bouteilles de vin de Bourgogne. Un de ses confrères, dans le *Mariage de Julie*, de Saurin, interdit le café au lait et en prend, fait des calembours, rit à tout propos, défend la saignée à Mme Durval et cède dès qu'elle insiste, va sur sa prière dire du mal d'un jeune homme qu'il ne connaît pas, colporte les nouvelles scandaleuses et plaisante sur les médecins qui tuent leurs malades. Aux scènes I et II du deuxième acte du *Divorzio* d'Alfieri, le

médecin Becchini (1) flatte les maladies imaginaires d'Annetta Cherdalosi, insinue devant le mari que c'est surtout de paix qu'elle aurait besoin et prend en bonne part les rebuffades de celui-ci. Aussi Annetta stipule-t-elle dans le contrat de mariage de sa fille que l'épousée aura le droit de choisir le médecin qu'elle voudra. Dans les *Convulsioni* d'Albergati Capacelli, le premier acte d'un mari qui veut guérir la raison de sa femme est de congédier le docteur Carota et de le remplacer par le sincère Francuccio, qui n'accepte même cette charge que par complaisance ; car, dit-il, tenant à sa réputation, il refuse d'ordinaire de soigner les femmes et surtout les grandes dames.

Passons aux magistrats. On en trouve un à la vérité chez Dancourt, tout à fait à la fin du dix-septième siècle, qui, après avoir *fait son cours de droit* chez le restaurateur Lorange, *donne à présent ses audiences dans l'amphithéâtre de l'Opéra* (2) ; mais, si l'inconduite publique d'un juge est déjà un signe des temps, la désinvolture d'un président pendant qu'il fait la cour pour le bon motif à une honnête jeune fille est encore plus significative ; dans les *Hommes à la*

(1) On sait que *becchino* veut dire en italien fossoyeur.
(2) Scène v des *Vendanges de Suresnes*, 1695.

mode, de Carmontelle, un président paraît tantôt vêtu de noir, comme le voulait l'usage, tantôt en habit vert, en bottes et les cheveux noués, tantôt en habit bleu brodé d'argent; il fait des vers avec musique et accompagnement sur l'insensibilité de sa belle et les chante; à la fin, il renonce à la magistrature, et, si la cour ne lui accorde pas une charge, se fera mousquetaire (1).

Ajoutons la flatterie plus raffinée des hommes qui dérobaient aux femmes leurs occupations. Du Lys, dans *l'Indigent* de Mercier, dit à un valet : « Vous porterez chez la comtesse le tulle et les nœuds que j'ai faits; elle reconnaîtra son disciple » (II, 1). Dans le *Cercle*, de Poinsinet, un colonel fait les commissions des dames et exécute pour elles des travaux à l'aiguille.

(1) Un auteur espagnol qui a été en même temps un homme d'Etat, Jovellanos, a conçu d'une manière toute différente, dans son *Delincuente honrado*, les défaillances d'un magistrat : son corregidor de Ségovie est un homme intègre mais désabusé qui admire encore la vertu, mais qui croit qu'elle ne se montre plus guère ici-bas, que les bonnes traditions sont perdues, et que c'est l'intrigue qui mène le monde. Le premier mari de sa fille, un grand seigneur, s'est trouvé être un fort mauvais sujet; il a eu la main plus heureuse dans le choix d'un second gendre et ne se soucie pas que celui-ci prenne un emploi; le bien qu'il laisse à ses enfants leur permettra, dit-il, de vivre sans *cassement de tête*; en attendant, au cours d'une instruction judiciaire qui se poursuit sous son propre

Comment les femmes auraient-elles résisté à tant d'adulation? Mais, avant de passer aux points délicats, il convient d'examiner le ton sur lequel la comédie va les traiter.

II

L'innovation que cette société éprise de plaisirs suggéra aux auteurs comiques ne consista pas surtout dans les pointes gaillardes ou dans les équivoques. Sans doute, Régnard, Dancourt, Destouches, Favart, Beaumarchais en ont glissé plus d'une (1). Ajoutons le théâtre de la Foire. C'est peu, en somme, pour un siècle où Mercier dit que la conversation, même avec les femmes qu'on respecte le plus, *abonde en mauvaises plaisanteries, en équivoques, en narrations scandaleuses*, que les noces bourgeoises sont accompagnées de propos fort libres (2). De même,

toit, il s'écrie, en entendant annoncer le potage : « Sainte parole! Allons le manger : le temps découvrira le reste. »

(1) Voy., par exemple, pour Régnard, le *Bal*, sc. VII et VIII; le *Distrait*, II, I; *Attendez-moi sous l'orme*, sc. IV; pour Dancourt, le divertissement du *Moulin Joli;* pour Destouches, le *Triple Mariage*, sc. VIII; pour Favart, les *Trois Sultanes*, *passim;* pour Beaumarchais, la chanson de Bartholo dans le *Barbier de Séville*. Une femme même, Mme de Beaunoir, n'en quitte pas sa part dans *Le sculpteur ou la femme comme il y en a peu* (1784).

(2) Mercier, *Tableau de Paris*, III, 112, 143 et suiv.

en Italie, où pourtant les mœurs étaient fort mauvaises, Goldoni avait épuré le langage de la scène et le sien propre (1), sauf, comme l'a fort bien remarqué M. Rabany, de trop nombreuses allusions aux plaisirs du mariage.

Il est vrai que, chez nous, les théâtres du boulevard et les comédies de salon prenaient plus de liberté (2). Mais, sans parler de ce qu'on passe aujourd'hui aux auteurs et chanteurs de cafés-concerts, les plaisanteries et même les situations gaillardes n'effarouchaient nullement le siècle de Louis XIV dans les comédies sans prétention. L'humeur égrillarde ne disparut jamais absolument : le triomphe de la vertu consista à cantonner la licence dans certains genres et à offrir, à qui voulait s'en contenter, des plaisirs irréprochables. M. Barberet, l'historien du théâtre de la Foire, nous avertit que les grandes dames, dans ce répertoire, étalent moins cyniquement leurs désordres au temps de la Régence qu'elles ne faisaient durant les dix dernières années du dix-septième siècle dans le répertoire

(1) Voy. ses *Mémoires* à propos du début de son *Prodigo* dans la première rédaction.

(2) Voy. sur Mercier, *Tableau de Paris*, III, 36, 41; VI, 128 et suiv., et le théâtre de Collé; sur les pièces jouées chez la duchesse du Maine, voy. M. Adolphe Jullien, *La comédie à la cour*, Paris, Didot, 1883.

de la comédie italienne (1). Voici, au surplus, ce qu'on trouve dans une pièce de 1684, *Le cocher supposé*, par Hauteroche : une jeune fille, Julie, ayant pénétré chez Hilaire, dont son infidèle amoureux courtise la nièce, fait croire à Hilaire qu'elle vient y rechercher un mari qui l'a abandonnée ; ce mari prétendu est le valet de l'infidèle et s'est introduit dans la maison comme cocher. Or, Hilaire, pour rétablir la bonne intelligence entre le cocher et sa soi-disant épouse, veut leur faire user, séance tenante, d'un procédé qu'il estime infaillible : « Dans ces sortes de réconciliation, » dit-il, « le particulier de l'homme et de la femme est un grand secours pour terminer bien des contestations. Vous pouvez, en attendant mieux, disposer de ce cabinet et vous mettre au lit. » Le cocher y est tout disposé ; mais heureusement Julie, une fois seul avec lui, le tient en respect. Jamais comique du dix-huitième siècle n'a risqué, sur un théâtre public, pareille situation ni semblable langage.

L'émancipation du dix-huitième siècle ne consista pas non plus à répandre de mauvaises maximes ; quelques assertions jetées ici ou là

(1) Voy. *Lesage et le théâtre de la foire* (Nancy, Sordoillet, 1887), p. 178 et suiv.

importent peu. Il est vrai qu'on vit alors parfois certaines comédies où c'est la pièce tout entière dont la morale est mauvaise. Ainsi, la *Mère coupable*, de Beaumarchais, plaide, heureusement d'une manière fort ennuyeuse, les circonstances atténuantes pour les amours illégitimes, mais la pièce est déjà du temps de la Révolution (1792). La conclusion qui ressort du *Dépositaire*, de Voltaire, est qu'on trouve plus de probité parmi les personnes qui ne se piquent pas de chasteté que parmi les autres; mais la pièce ne fut pas représentée. Il y aurait plus à dire à propos des *Trois sultanes*, de Favart, qui glorifient d'un bout à l'autre la toute-puissance de la femme, ses caprices, la volupté, le mépris de l'opinion publique, et, au besoin, le respect des préjugés immoraux. Elmire ayant critiqué l'usage de ne pas se surveiller à table devant les valets, Roxelane, qu'on pourrait appeler la diva de cette opérette, réplique :

> Pour qui serait la volupté
> Si l'on en privait les grands hommes ?

Quand elle a obtenu que Soliman déclarât solennellement son intention de l'épouser, elle le dégage de sa parole et assure qu'elle lui appartiendra au titre qu'il voudra :

Reprends tes droits, reprends ta liberté ;
Sois mon sultan, mon héros et mon maître.
Tu me soupçonnerais d'injuste vanité.
Va, ne fais rien que ta loi n'autorise ;
Il est des préjugés qu'on ne doit point trahir,
Et je veux un amant qui n'ait pas à rougir.
Tu vois dans Roxelane une esclave soumise.

Favart a tenu à bien nous montrer que cette fille si fière, si impertinente, n'est au fond qu'une coquette plus adroite, plus heureuse que ses rivales, et c'est pour cela qu'il l'admire. Pour mieux établir encore que ce n'est pas une femme invinciblement attachée au devoir, qui arrive, sans préméditation, à se faire aimer sincèrement et épouser grâce à sa vertueuse résistance, il donne à entendre qu'elle pourrait fort bien avoir eu en France des aventures. Quand elle a fait à Soliman ce compliment hétéroclite :

J'eus des amants dans ma patrie
Qui ne vous valaient pas,

Soliman lui dit : « Et vous avez aimé? » Elle répond :

Pourquoi non, je vous prie ?
Croyez-vous que, vive et jolie,
Et dans l'âge de plaire, on a jusqu'à présent
Gardé son cœur, ce fardeau si pesant,

Pour qui ? Pour le Grand Turc ? Mais quelle extravagance ?
Je devais prendre patience !
Je devais vous attendre ! Ah ! vous êtes plaisant.

Là-dessus, Soliman s'emporte, prétend faire périr les imposteurs qui l'ont trompé, trahi ; elle veut alors lui donner des explications, mais il lui ordonne de sortir et l'on ne sait pas jusqu'où Roxelane avait en France poussé les choses. Mais, au fond, le théâtre de Quinault n'inspirait pas une morale différente. Au surplus, il est fort rare de trouver au dix-huitième siècle, des pièces de ce genre : les *Femmes* de Demoustier (1793) où grand'mère, mère, fille, cousines, sept dames en tout, font plus ou moins la cour à un jeune officier blessé, et dont la conclusion est que le beau sexe est surtout charmant par ses faiblesses auxquelles il succombe infailliblement, appartient à l'époque révolutionnaire, et par suite le dix-huitième siècle n'en est plus tout à fait responsable. Le théâtre de ce siècle a deux fois soutenu qu'un roi honorait une fille en faisant d'elle sa maîtresse :

C'est tant mieux, animal,

dit en pareil cas un valet à un père, dans le *Démocrite* de Régnard (1700)

si le sort favorable
Veut élever ta fille en un rang honorable.

Et un bon paysan de Collé serait, semble-t-il, bien heureux, si Henri IV déshonorait sa fille (1). Mais, sur ce point, le théâtre du dix-septième siècle n'a peut-être pas le droit de faire la leçon à l'époque qui a suivi.

Ce ne sont même pas les privautés prises sur la scène qui distinguent essentiellement le théâtre du dix-huitième siècle. Car elles sont assez rares en France, plus rares encore en Italie où, comme on sait, l'usage ne tolérait pas qu'un acteur fît le geste d'embrasser une actrice (2). En somme, quand on songe à tout ce qu'on se permettait alors dans le roman et dans la vie

(1) Le paysan Michau s'écrie en effet devant le roi qu'il ne connaît pas, dans la *Partie de chasse de Henri IV*, à propos de la jardinière d'Anet : « Alle aura raison d'être fière. Tenais ! Si j'aviais été jolie fille, j'auriais voulu, moi, avoir eun rejeton de c'héros-là par moi-même. » Sa femme et sa fille le querellent pour ce propos, mais celle-ci chante : « Charmante Gabrielle. »

(2) On trouve quelques privautés dans le *Tambour nocturne ou le mari devin* de Destouches, dans *La brebis entre deux loups* de Carmontelle, dans la *Partie de chasse de Henri IV* de Collé. La scène italienne s'enhardit au commencement du dix-neuvième siècle. Dans la *Lusinghiera* de Nota, une jeune fille ayant dit avoir des palpitations de cœur, un jeune homme *approche décemment* sa main et constate que le fait est vrai.

réelle (1), on est surpris de la retenue que l'usage imposait encore au théâtre.

(1) Pour la vie réelle, voy. par exemple les lettres de Diderot à Mlle Voland, et le *Tableau de Paris* de Mercier, III, 36 et 41; VI, 128 et suiv.

CHAPITRE IV.

. — Le théâtre espagnol donne le motif de la réserve que la comédie s'imposait encore. — II. Femmes imprudentes. — III. — Mères rivales de leurs filles. Peu de coquettes, encore moins de femmes méchantes et d'hypocrites.

I

La véritable innovation de la comédie fran-aise et italienne au dix-huitième siècle fut a hardiesse avec laquelle elle aborda les situa-ions délicates dans les rapports entre les deux exes ; et ici un coup d'œil sur le théâtre espa-nol de ce temps va à la fois nous faire mesurer ette hardiesse et nous expliquer la réserve de angage dont elle s'accompagnait.

Depuis le jour où le progrès de la morale avait nfin fait comprendre que l'indécence n'est pas ne partie intégrante des divertissements pu-lics, le théâtre avait toujours été plus retenu t plus surveillé que les autres genres. Mais sur-out la partie rigoriste du clergé l'avait observé

de près ; la réprobation dont elle le frappait avait au moins obtenu qu'il s'amendât partiellement. Aussi le seul pays où l'Eglise eût, au dix-huitième siècle, conservé non pas seulement ses richesses et ses prérogatives mais son crédit, la péninsule ibérique, va-t-il nous montrer un théâtre beaucoup plus retenu que les mœurs de la nation ne pourraient le faire supposer. En effet, il suffit de lire les poésies de Josef Iglesias de la Casa pour se convaincre que la chasteté au dix-huitième siècle n'était pas, hors du théâtre, beaucoup plus ombrageuse au sud des Pyrénées qu'au nord. Sans doute, la Muse de ce poète est devenue irréprochable du jour où il est entré dans les Ordres ; mais il est significatif qu'un même homme, dans le cours d'une vie terminée à trente-neuf ans (en 1791) ait tour à tour composé tant de vers voluptueux ou gaillards et donné l'exemple des vertus ecclésiastiques. C'est bien la preuve que l'esprit public en Espagne ne croyait pas le commun des hommes et des auteurs strictement obligé au respect de la décence. Au contraire, parcourez les pièces du plus célèbre auteur comique espagnol de ce temps, Leandro Moratin, et vous verrez avec quelle timidité il traite les situations délicates que lui aussi il aborde, entraîné par le mouvement général de l'époque.

Moratin, dans la plus célèbre de ses pièces, *El si de las niñas*, a représenté un vieillard, Diego, qui brigue la main d'une jeune fille, Francisca; celle-ci est éprise d'un jeune officier, Carlos, neveu de Diego. Le vieillard surprend une conversation nocturne durant laquelle Carlos jette une lettre à Francisca qui l'écoute du haut de son balcon. Dans *El viejo y la niña*, Roque, qui a soixante-dix ans, qui en est à sa quatrième femme laquelle a dix-neuf ans, a invité à descendre chez lui don Juan avec qui il a une affaire d'intérêt à régler. Il surprend une querelle familière de sa femme Isabel et de don Juan. Don Juan voulait se retirer; Isabel le retenait. Roque, que les deux jeunes gens n'avaient pas aperçu, recule de quelques pas, fait exprès du bruit dans une pièce voisine, puis rentrant, trouve sa femme cousant et don Juan occupé à regarder des peintures. Voilà deux situations scabreuses, et Molière n'eût pas osé présenter la deuxième, d'autant que tout concourt à exposer l'honneur d'Isabel : Juan est pour elle un ami d'enfance; pour la marier à Roque, un tuteur l'a trompée par de fausses lettres, lui a fait croire que Juan était marié, et elle s'est alors laissé marier elle-même, non par infidélité, mais par vengeance. Aussi, dans ses deux tête-à-tête avec lui, elle le supplie de

s'en tenir à quitter la maison de Roque et de ne point abandonner Séville. Mais Moratin, content dans ces deux pièces d'avoir montré le danger des unions mal assorties, n'y insiste pas. Non seulement dans les deux pièces il ne laisse pas commettre de fautes irréparables, mais il appuie bien plus sur les inquiétudes des vieillards que sur les tentations des jeunes gens. Dans *El si de las niñas*, ceux-ci rivalisent de vertu ; Francisca est parfaitement résolue à donner sa main à Diego, et la lettre que Carlos jette à Francisca lui apprend qu'il cède la place à son oncle dont il ne savait pas être le rival. Dans *El viejo y la niña*, Isabel, tout en priant don Juan de ne point trop s'écarter, lui refuse un baiser et, loin de demander davantage, le jeune homme lui dit : « L'absence ne pourra effacer l'amour de nos âmes, mais elle empêchera une faute que je vois bien prochaine si je ne m'en vais pas ; notre devoir à tous deux est de l'éviter. » En effet, il s'embarque pour l'Amérique. Roque n'est puni de l'union qu'il a imprudemment contractée que par une séparation immédiate que Francisca exige pour échapper aux soupçons perpétuels que son mari, qui a eu connaissance de son amour, ne manquerait pas de concevoir.

La raison de cette réserve de Moratin est dans la puissance que l'Eglise conservait alors

en Espagne. Le clergé contenait les auteurs dramatiques, de même qu'il conservait dans son intégrité la puissance paternelle, plus entière alors dans ce pays qu'elle n'avait été chez nous sous Louis XIV. C'est à l'abus de cette puissance qu'en veut Moratin dans les deux pièces susdites et dans *El baron;* il l'attaque même avec une véritable éloquence dans *El si de las niñas* : « On tient les filles pour honnêtes dès qu'on les voit instruites dans l'art de se taire et de mentir... On leur permet tout, sauf la sincérité. Pourvu qu'elles ne disent pas ce qu'elles ressentent, pourvu qu'elles feignent d'abhorrer ce qu'elles désirent davantage, pourvu qu'elles prononcent au commandement un *oui* parjure, sacrilège, origine de mille scandales, on les répute bien élevées et l'on appelle excellente éducation un système qui leur inspire la crainte, l'astuce et le silence d'un esclave » (III, 8). Mais tout ce que pouvait Moratin était de constater les liens utiles et dangereux tout ensemble dont le clergé enlaçait l'Espagne. Irène, la mère de la Francisca du *Si de las niñas*, ne vit que du secours de deux tantes Religieuses qui comblent la jeune fille de cadeaux mystiques, mais qui se soucient peu de redresser l'esprit de la mère. Un des parents d'Irène est mort évêque et en odeur de sain-

teté ; on écrit sa vie. Diego, le fiancé de Francisca, ne peut faire un pas sans rencontrer une foule d'ecclésiastiques de ses amis. Tout le monde, dans ce théâtre, emploie le langage de la dévotion. Quand Roque gourmande imprudemment sa femme qui ne lui trouve pas assez vite ses habits, il fait l'éloge de ses trois défuntes par ces mots : « C'étaient là de bonnes chrétiennes ! » Dans *El baron*, l'aventurier qui trompe la tante Mónica prétend vouloir la marier avec un soi-disant oncle à lui, pour empêcher que l'héritage ne passe à un parent qui est hospodar de Valachie et hérétique : « Vierge sainte ! Hérétique ! » s'écrie Mónica. « Donc, » reprend l'intrigant, « que dirions-nous si, mon oncle venant à manquer demain, tous ses biens tombaient au pouvoir de ce mâtin qui n'entend pas un mot d'espagnol, ne sait pas le *Credo*, ne va pas à la messe ? » — « Quelle canaille ! » dit Mónica.

Le faux baron. — Un homme qui ne jeûne pas.

Mónica. — Le coquin (1) !

(1) De même, dans la *Maja majada* de Ramón de la Cruz, une femme du peuple menace son mari de lui faire au front une telle entaille, qu'à la messe de minuit *les trois puissances* lui sortiront par la tête; elle le reçoit de la bonne manière quand il prétend rompre le jeûne; elle compte sauter sur la

Moratin glisse çà et là quelques railleries à l'adresse de cette dévotion ; la biographie du vénérable parent de Madame Irène en est déjà, dit-il, au neuvième volume in-folio et n'arrive pourtant qu'à la neuvième année de sa vie. Il essaye même dans la *Mojicata* de peindre une hypocrite qui jeûne quand son père la regarde, mais ensuite court à l'office et se dédommage, qui fait des neuvaines, récite le chapelet, fait l'oraison mentale, mais passe ses nuits à écouter les douceurs des galants cachés sous sa croisée. Mais il n'ose pas lui prêter une adresse effrayante et des complices redoutables. A sa première calomnie, elle est démasquée, et le jeune homme qu'elle réussit à épouser est un mauvais sujet qui lui fera regretter le couvent où elle feignait de vouloir entrer.

Ce n'est pas que le clergé refusât formellement de payer tribut à la malice des auteurs, du moins dans les pièces sans portée. Ramón de la Cruz a pu prendre quelques libertés, à cet égard, dans ses saynètes. Dans *El muñuelo*, un enfant de chœur et une marchande de châtaignes se querellent, celle-ci se plaignant qu'il lui ait

conscience d'une commère et en faire, à chaque bond, sortir un péché; elle fera, dit-elle, si bien voler en l'air, d'un coup de pied, une rivale, qu'elle n'en redescendra qu'au milieu du carême.

donné en payement une pièce qui n'a pas cours, celui-là soutenant que les châtaignes sont dures ou pourries et les lui lançant à la tête, sauf une qui est bonne et qu'il croque. « Je veux, » dit le polisson, « qu'elle apprenne les égards dus à mon surplis et à ma soutane. » A quoi la marchande répond qu'elle ira se plaindre à l'alcade : « Au besoin, » ajoute-t-elle, « le sacristain est mon galant ; je le prierai de lui épousseter la soutane. » Les abbés reçoivent une atteinte bien légère dans la *Comedia nueva* du même auteur, mais ils ne se tirent pas à si bon compte de son *Fandango de candil* : « Voyez, » dit à son jeune élève, dans cette dernière pièce, un précepteur ecclésiastique, « quel joli couple de dames va avec ce petit-maître ! » L'élève répond que peu lui importe et qu'il aimerait mieux aller voir des fleurs, des fruits ou la procession : « Mon ami, » reprend le maître, « ce sont là des enfantillages ; vous êtes d'âge à penser aux choses sérieuses, à courtiser les dames, à connaître le monde et à y faire figure. » — « Et si ma mère l'apprend ? » — « A cette heure, elle récite ses prières. D'ailleurs elle sait à qui elle confie son fils. Venez avec moi, je vous élèverai comme a été élevé tout ce qui compte à Madrid. » L'élève répète qu'il n'y trouvera pas de plaisir. Mais l'abbé insiste. L'en-

fant se décide à le suivre, mais, plus observateur que son maître ne le croit, murmure en aparté : « Le diable d'homme ! Quand il voit des femmes, personne ne lui ferait quitter la place. Il ressemble aux mulets qui, à ce qu'on dit, s'arrêtent devant les auberges parce qu'il sentent l'avoine. » — « Que murmurez-vous ? » dit le maître. — « Je récite ma leçon pour demain. » — « C'est moins important, » répond l'abbé, et il entraîne l'enfant à un bal populaire, se réclamant de son *caractère* et de la condition du *señorito* pour se faire faire place : « La plèbe, » dit-il, « entrera après si elle peut. » Néanmoins la bagarre est grande ; son élève reçoit une pierre à l'œil : bon ! il n'a rien. L'abbé l'engage à danser, et, sur l'invitation d'une dame, danse lui-même. Mais ce n'était pas dans de petits actes et au milieu de scènes populaires que les auteurs français et italiens plaçaient leurs abbés galants, et ils étudiaient de plus près les désordres cachés sous la politesse des mœurs. En Espagne, la satire était un peu plus à son aise au théâtre, nous le verrons, dans la peinture des classes inférieures ; mais le clergé croyait devoir, dans l'intérêt de la décence, protéger la réputation de la haute société et de la bourgeoisie.

En France et en Italie, la religion, sans être

plus puissante alors sur le fond des mœurs, ne pouvait même plus imposer ces ménagements : la comédie va y prendre de tout autres libertés.

II

Je laisse de côté les pièces d'une hardiesse trop facile, où l'auteur compromet à plaisir ses personnages, comme *Le Dissipateur ou l'Honnête Friponne*, de Destouches ; il est tout à fait invraisemblable qu'une fille de qualité, pour corriger un prodigue, joue contre lui un jeu d'enfer et se produise parmi les femmes suspectes qui l'entourent. Mais il y a hardiesse, vraisemblance et intérêt tout à la fois, dans certaines démarches que Goldoni prête à ses héroïnes, par exemple quand, dans son *Molière* (V, 2), Armande Béjart vient de nuit, en robe de chambre, supplier le poète de se fiancer à elle pour la tirer des intrigues où sa mère l'engage, et quand la Rosaura de son *Vero amico* fait entendre à Florindo que c'est lui qu'elle aime et non pas son soupirant Lelio à qui Florindo veut se sacrifier. Mais on n'était pas encore assez habitué à faire sortir le tragique du comique, à embrasser dans le cours d'une pièce une existence tout entière, pour nous dépeindre les longs malheurs que l'inconséquence d'une jeune

fille peut engendrer pour elle. On ne trouverait rien alors de comparable à la touchante histoire de mistress Herfort, qu'Alberto Nota contera dans *L'Atrabiliare*, au début du siècle suivant (1).

La comédie française et italienne a plus souvent étudié les imprudences du sexe chez les femmes mariées que chez les jeunes filles, et les a approfondies. Ce thème, cent fois traité depuis par les romantiques, ensuite par Dumas fils, Augier et leur école (qu'il nous suffise de rappeler *Ruy Blas*, *Angelo*, *Diane de Lys*, *L'Etrangère*, *La Princesse de Bagdad*, *Gabrielle*, *La Contagion*, et, avant toutes ces pièces, *Les Vêpres Siciliennes*, de

(1) Mistress Herfort s'est mariée contre le gré de son père à un homme qui bientôt est mort, la laissant ruinée; rentrée à la maison paternelle, elle l'a quittée de nouveau pour aller mener à Londres la vie de femme de lettres sur la foi du succès d'un recueil d'épigrammes. Elle revient pourtant, la santé perdue et la réputation aussi, ramenée par un médecin dévoué; mais son père ne veut plus entendre parler d'elle, et, quand il la voit, lui reproche d'avoir déshonoré sa famille et fait mourir sa mère de chagrin. Pourtant elle est moins coupable qu'on ne pense; elle a simplement épousé en secret un lord qui avait essayé de la séduire et qui l'a abandonnée enceinte d'un enfant qui est mort en naissant. Tant de malheurs l'ont enfin éclairée, et, lorsque le lord, blessé en duel par un ami de la famille, lui offre de la reconnaître publiquement pour sa femme, elle repousse cet indigne mari et s'enferme à tout jamais dans la maison paternelle où elle obtient son pardon. Cette pièce, écrite en 1811, a été jouée en 1812. Malheureusement Nota y quitte souvent son vrai sujet.

Casimir Delavigne !) était neuf alors. On trouverait, dans le théâtre du dix-septième siècle, quelques épouses sensibles à la galanterie quoique honnêtes, comme le sont, au dix-huitième, Mme Oronte dans *Crispin rival de son maître*, de Lesage, et la baronne de Vieuxbois dans la *Fausse Agnès*, de Destouches ; mais sous Louis XIV, dès que, par hasard, on insiste sur ce trait, c'est pour donner à l'épouse un goût décidé pour les aventures ; une femme, surtout dans les hautes classes, ne s'exposait guère alors à faillir que quand elle désirait faillir. Ainsi Céphise, la *Fausse prude*, de Baron (1685), était une épouse en quête d'un regain d'amour, qui, tout en déclamant contre la légèreté de sa nièce Cidalise, se faisait inviter dans toutes ses parties, essayait de lui souffler Eraste, la surprenait en partie carrée dans un médianoche, se radoucissait sur une œillade, dissimulait à son mari la présence des deux couples et partait avec eux pour un bal sur le chemin duquel, par bonheur, elle se blessait dangereusement. Au dix-huitième siècle, les femmes mêmes qui n'ont pas d'inclinations vicieuses s'engagent dans des aventures qui pourraient leur ménager de longs repentirs.

Je ne citerai pas l'amusante inconséquence des femmes de dignitaires villageois du *Feudatario*, de Goldoni, parce que Goldoni y a surtout

cherché des situations comiques, quoique la pièce offre, par le sujet, une analogie curieuse et non encore relevée, je crois, avec *Mademoiselle de la Seiglière*, de Sandeau, et avec les *Rois*, de M. Jules Lemaître (1). Mais ailleurs, on nous fait davantage réfléchir.

Voici d'abord la femme qui, comme Mme Du Deffand, n'a ni tempérament ni roman. C'est la *Donna volubile* de Goldoni. Lasse des propos piquants des femmes qui l'accusent d'avoir oublié son défunt mari et calculent combien de temps encore elle pourra tenir son train de maison, donna Bérénice résout de ne plus recevoir chez elle que des hommes; c'est, on le voit, la

(1) Comme dans *Mademoiselle de la Seiglière*, il s'agit d'une lutte entre le nouveau et l'ancien possesseur d'un fief et du mariage qui accorde les prétentions opposées. Un seigneur a vendu son marquisat, puis est mort ruiné, mais laissant une fille dont la naissance, postérieure à la vente, la remet en question. Le nouveau feudataire a fait généreusement élever cette jeune fille; sa veuve lui continue ses bontés, mais la jeune fille n'en est pas moins pleine de ressentiment et menace d'intenter un procès. La nouvelle propriétaire, pour la protéger contre les entreprises de son fils qui est un libertin, lui insinue en vain qu'elle trouverait une paisible retraite dans un couvent, et finit, sur le conseil d'un honnête intendant, par proposer un mariage que les deux parties, pour des motifs divers, hésitent fort à accepter. L'analogie avec la pièce de M. J. Lemaître est dans les scènes où le paysan Checco menace de son arquebuse et finalement bâtonne le jeune feudataire qui avait essayé de séduire sa femme.

Lionette, comtesse de Hun, de Dumas fils. Elle n'a même pas près d'elle, comme celle-ci, un mari pour couvrir sa témérité, puisqu'elle est veuve. Elle invite des amis à dîner, se promène avec eux, les emmène au théâtre dans sa loge; elle flatte leur amour-propre, apaise leurs rivalités, leur fait à la fin accepter la prolongation indéfinie de cette vie sur le pied d'égalité. On sent que la chimère s'est, au cours de la pièce, substituée à l'observation : si Mme Récamier réduisait impunément ses amoureux au rôle d'amis, c'est qu'elle ne leur interdisait pas de chercher ailleurs des compensations, tandis que Bérénice tient ses soupirants en chartre privée. De plus, nul de ces soupirants n'inspire de sympathie ni d'inquiétude; le spectateur ne souhaite rien, ne redoute rien. Le développement de la pièce intéresse donc moins que la donnée.

Il n'en est pas ainsi dans les comédies où l'héroïne est moins sûre d'elle-même. Sans doute, c'est une pièce très faible que *Les mœurs du jour ou le bon frère*, de Collin d'Harleville (1800); mais le plan tout entier, et non plus seulement le point de départ, offrait beaucoup d'intérêt : une jeune femme perd une somme au jeu, est sur le point de l'emprunter à un amoureux, lui promet son portrait, se laisse circonvenir par une femme galante, et va céder, à

la suite d'un bal où on l'a entraînée; mais la vigilance d'une maîtresse de dessin et d'un frère la sauve. Alberto Nota, en reprenant l'idée six ans après, dans *I primi passi al mal costume*, a montré tout ce qu'on en pouvait tirer. Dans *Heureusement*, par Rochon de Chabannes (un acte en vers, 1762), Mme Lisban, au lieu d'aller s'ennuyer chez une rivale, préférerait s'entretenir avec son *petit fripon* de cousin, Lindor, officier de seize ans. Elle entend rester fidèle à ses devoirs, quoique son mari soit un mauvais plaisant qui *aime sa femme par bonté comme on aime un enfant;* mais Lindor va partir pour l'armée et elle s'émeut. Sa suivante Marthon, tout en l'avertissant de prendre garde à ce jouvenceau, fait une demi-violence aux scrupules de sa maîtresse et introduit le jeune officier qui essaye de l'embrasser elle-même, en attendant l'arrivée de Mme Lisban. Lindor dit à sa cousine, entre autres douceurs, que, s'il est tué, elle recevra ses tablettes, plus précieuses pour lui que la vie, où il a conté l'histoire de leur inclination réciproque. On sert une collation; mais le mari approche; on cache Lindor. M. Lisban plaisante sa femme sur sa vertu, veut lui lire un conte intitulé *Heureusement*, où il est parlé d'un mari ennuyeux qui croit charmer sa femme, va pour chercher le volume précisément dans la

pièce où est caché Lindor ; Mme Lisban frémit ; mais le mari revient en éclatant de rire : il a trouvé Lindor aux genoux de Marthon et se félicite d'être arrivé à temps pour sauver la soubrette, tandis que Mme Lisban se réjouit d'avoir tout autant d'obligation envers son époux. On reconnaît la situation où plus tard Beaumarchais a placé la comtesse Almaviva entre son mari, Suzanne et Chérubin ; Beaumarchais a imité Rochon jusque dans le détail ; car les conseils et pronostics de Figaro à Chérubin (I, 2) sont inspirés par un récit de Marthon dans la première scène de *Heureusement* (1).

Le *Retour du mari*, du vicomte de Ségur (1792), est faiblement écrit et il y a quelque sensiblerie vers la fin ; mais c'est une très curieuse esquisse en un acte de la *Gabrielle* d'Augier. Une baronne, dont le mari est depuis six mois à Bordeaux pour un procès, a durant tout ce temps écouté avec plaisir les propos d'amour d'un cousin de vingt ans qui doit tout au baron. Celui-ci annonce son retour par une lettre. La

(1) Il y a, dans la *Donna prudente* de Goldoni, un jeune page qui promet d'être quelques années plus tard un Lindor ou un Chérubin ; il s'amuse de la jalousie de son maître sans savoir encore ce que c'est que la jalousie, sur laquelle, au reste, il essaye de se faire éclaircir par Colombina autour de qui il tourne.

baronne prie instamment Lindor de la quitter; il la supplie de lui permettre de rester ou de lui avouer qu'elle l'aime :

Quand on est sûr de plaire, on supporte l'absence;
L'objet que l'on chérit pense à notre constance;
Des regrets partagés sont encor des plaisirs;
Et, privé du bonheur, on vit de souvenirs.

Le mari revient; sa femme, quoique embarrassée, en est heureuse et en attend son salut; mais le baron intercepte une cassette dans laquelle elle renvoyait à Lindor les billets qu'elle avait reçus de lui. Toutefois, par égard pour elle, il feint, devant la soubrette qui exécutait l'ordre, d'en avoir connaissance et le confirme. Resté seul, il devine que, tout en ayant laissé surprendre son affection, la baronne n'a pas manqué à l'honneur, et, quand elle insiste pour s'accuser devant lui, refuse de recevoir ses aveux.

Son âme est prête à se répandre;
Je la ferais rougir; il faut l'en empêcher.

Il préfère avoir une entrevue avec Lindor, le presse de lui dire d'où vient son air soucieux, lui raconte avoir jadis aimé la femme d'un bienfaiteur et avoir été sauvé par les conseils affectueux d'un ami. Le jeune homme, pénétré de tant d'indulgence, s'évanouit, puis s'éloigne

pour toujours, et la baronne empêche son mari de le retenir.

La *Gageure imprévue*, de Sedaine (1768), qui n'a également qu'un acte, nous montre une grande dame dont le cœur n'est point pris, mais qu'une fantaisie jette dans un étrange embarras. La marquise de Clainville s'ennuie dans son château; elle envoie prier un officier qui passe de monter; elle se fait appeler pour la circonstance la comtesse de Wordech, du nom d'une de ses amies, vieille, laide et bossue. A ce moment, on lui dit qu'on vient de voir dans l'appartement du marquis une jeune fille de seize à dix-huit ans; elle interroge ses domestiques, apprend que le marquis a en effet amené une femme et une jeune fille. Cette nouvelle inattendue la rappelle au sérieux; elle regrette d'avoir mandé l'officier, ordonne qu'on le fasse attendre et qu'on amène les deux femmes; on introduit une jeune fille, Adélaïde, et sa gouvernante. Une conversation très intéressante s'engage; le ton de franchise, de dignité sur lequel Adélaïde raconte que le marquis lui a toujours servi de tuteur et veut la marier, dissipe en grande partie les demi-soupçons de Mme de Clainville. Les deux femmes se retirent. L'officier, M. Détieulette, entre. La marquise feint de l'avoir pris pour un autre; mais le domestique

Lafleur, qui voudrait qu'elle se conduisît mal pour ménager une occasion de profits à la camériste qu'il aime, a révélé à Détieulette le vrai nom de la marquise. L'entretien de l'officier et de Mme de Clainville est très piquant. Elle prétend que les femmes mènent les hommes; il répond par une théorie qu'il dit tenir de son colonel, M. de Clainville, savoir qu'il n'est rien de si facile aux hommes que de ne pas se laisser conduire par les femmes. On annonce l'arrivée du mari. Mme de Clainville forme aussitôt le dessein de réfuter par un exemple la théorie du marquis. Elle simule de l'embarras, cache Détieulette dans son cabinet. M. de Clainville entre, et, tout en causant, fait étalage de la connaissance qu'il possède des termes de tous les métiers. Rien là de surprenant chez un lecteur de l'*Emile* et de l'*Encyclopédie*. La marquise parie vingt louis qu'il ne nommera pas toutes les pièces qui entrent dans une porte, dans une serrure, précisément dans celle du cabinet où elle a caché Détieulette et dont elle a retiré la clef. Le marquis les nomme, aussi exactement qu'aurait pu faire le futur Louis XVI, qui à ce moment-là même apprenait la serrurerie. Elle l'avertit pourtant qu'il ne mentionne pas la clef, raconte qu'elle a fait venir un passant, que ce passant lui a plu, qu'elle l'a caché dans le ca-

binet. Le marquis exige la clef; elle finit par l'offrir en disant qu'elle n'aurait pas la sottise d'avouer, si elle avait réellement caché un homme. M. de Clainville lui fait des excuses. Pendant qu'il va chercher les vingt louis, elle fait sortir Détieulette; mais son triomphe lui a ouvert les yeux; elle comprend qu'elle a dû lui paraître légère, surtout quand elle voit qu'il connaissait son vrai nom; elle s'afflige du ridicule qu'elle a jeté devant lui sur son mari. Par bonheur, quand Détieulette reparaîtra, ce sera pour recevoir du colonel la main d'Adélaïde, née du mariage secret d'un frère de M. de Clainville. La marquise aura dans le jeune officier un demi-gendre respectueux qui ne se souviendra pas des finesses malencontreuses où elle a pensé s'embrouiller.

Le thème de la jeune fille ou de l'épouse imprudente était si bien alors en train de s'établir sur la scène, qu'on le trouve également dans la comédie anglaise et dans la comédie allemande sauf que là il est traité d'une manière plus superficielle (1). Il n'y a rien d'intéressant, en effet,

(1) Les continuateurs du dix-huitième siècle, à la différence des romantiques, prémuniront aussi les femmes contre les inconséquences (Voy. dans M. Lenient *Un moment d'imprudence* de Wafflard et Fulgence, et l'*Ecole des Vieillards* de Cas. Delavigne.

dans le rôle de l'imprudente Caroline des *Révoltés*, de Gœthe, qui répond aux serrements de main d'un baron qu'elle connaît seulement depuis trois jours, et lui promet un rendez-vous nocturne qu'heureusement son père, qu'elle a du moins le bon sens d'avertir, réussit à empêcher. L'*Ecole de la médisance*, de Sheridan (1777), est bien supérieure; mais, à part quelques mots mordants, l'auteur y a surtout cherché des imbroglios comiques. Il avait pourtant très bien posé le caractère de son aventureuse héroïne, une jeune fille pauvre, qui a mené une enfance ennuyeuse et qu'un vieux garçon, sir Peter Teazle, a cru dès lors pouvoir épouser en toute confiance. A peine mariée, la jeune fille s'est lancée dans la fashion, a fait parler d'elle dans les journaux et se querelle continuellement avec son mari. Elle accorde volontiers à sir Peter qu'elle a été en somme fort heureuse de le rencontrer, mais elle en conclut uniquement à la résolution de se dédommager de sa première existence. Mais, dans la conduite de ses incartades, Sheridan se soucie plus de l'intrigue que des caractères. L'hypocrite Joseph Surface courtise à la fois une jeune fille, nommée Marie, que son frère aime, et cette Mme Teazle. Resté seul avec celle-ci, il lui demande quand elle viendra, comme elle l'a promis, visiter sa biblio-

thèque. Elle répond qu'elle n'aura jamais avec lui que le degré de faiblesse permis par la mode : « C'est vrai, » répond le rusé personnage ; « je ne suis que le simple amant platonique auquel chaque épouse a droit. » Dans cette confiance, elle va au rendez-vous, comme, dans la *Contagion* d'Augier, Annette Galeotti se laissera entraîner chez le baron d'Estrigaud, comme la princesse de Bagdad et Diane de Lys, dans Dumas fils, iront l'une chez Nourvady, l'autre chez Paul Aubry. Joseph Surface lui explique que ce qui la rend sensible aux propos, aux reproches du monde, c'est le sentiment qu'elle a de son innocence ; de là son irritation, son dédain des convenances mondaines ; tout changerait si elle consentait à faire un petit faux pas ; en somme, comme le dit Mme Teazle, en résumant ses conseils, *elle devrait renoncer à sa vertu pour sauver sa réputation.* Sir Teazle arrive ; sa femme se cache derrière un paravent ; il confie à Joseph ses chagrins domestiques, son désir de mettre une rente à la disposition de sa femme pour qu'elle ne soupire plus après le veuvage ; il parle des projets de Joseph sur Marie, ce qui embarrasse davantage son interlocuteur. On annonce Charles Surface. Teazle, qui le soupçonne d'avoir une liaison avec sa femme, veut se cacher pour que Joseph le fasse

parler ; mais au moment de passer derrière le paravent, il aperçoit un jupon ; Joseph lui dit que c'est une marchande de modes française dont il ne peut se débarrasser ; Teazle se cache alors dans un cabinet ; d'où un jeu de scène comique ; la femme et le mari passent alternativement la tête, l'un hors du paravent, l'autre hors du cabinet pour faire des recommandations à Joseph. La conversation de Joseph et de Charles amène ensuite le premier à révéler au deuxième la présence de Teazle, qu'on tire du cabinet ; et, Joseph ayant été obligé de sortir un instant, Teazle, par manière de plaisanterie, révèle à son tour à Charles la présence de la soi-disante marchande de modes, que Charles fait alors sortir du paravent, juste au moment où Joseph rentre. Charles se retire discrètement et Joseph en profite pour expliquer la présence de Mme Teazle par le désir d'aider à son mariage avec Marie. Mais Mme Teazle qualifie Joseph d'hypocrite, avoue la vérité et proteste qu'elle rendra désormais à son généreux mari tendresse pour tendresse.

III

D'autres femmes, dans la comédie française et italienne du dix-huitième siècle, sans se

porter à des démarches effectives qu'on puisse blâmer, se laissent mettre, par leur obstination à plaire, en compétition avec leurs filles. Cette rivalité n'a toutefois pas inspiré alors d'œuvres bien remarquables. Goldoni y a touché superficiellement dans le *Raggiratore* et dans l'*Adulatore,* où l'on trouve tout au plus quelques scènes amusantes amenées par des cadeaux qui se trompent d'adresse, par des soufflets promis ou donnés. Dans sa *Sposa sagace*, c'est une belle-mère et non une mère qui se trouve en opposition avec une jeune fille ; et la belle-mère, qui défend les intérêts de sa vanité plutôt que de son amour, n'y met pas beaucoup d'habileté. Barthe, dans la *Mère jalouse*, s'est plus exclusivement renfermé dans son sujet que ne l'avait fait Quinault dans la *Mère coquette*, mais ne l'a pas pour cela plus approfondi ; il y a pourtant quelques jolis traits dans la scène où Mme de Melcour explique, par la convenance d'élever les filles dans la modestie et le travail, le désir qu'elle aurait eu de laisser la sienne deux ans de plus au couvent. Par exemple, elle blâme spirituellement l'usage de faire faire le portrait des jeunes personnes :

Dans ce tableau sans cesse il faudra se mirer,
Se sourire, en secret s'applaudir d'être belle
Et lutter d'agréments pour vaincre son modèle.

Le ton de badinage qu'elle prend au moment où elle croit que c'est bien elle que Terville aime est encore naturel et heureux. Mais on voit si bien dès le premier acte que les pleurs de sa fille la toucheront, qu'il n'était pas nécessaire de pousser jusqu'au troisième. Marivaux a souvent peint la mère aigre ou dure, mais sans jamais la mettre au premier plan. Florise, dans le *Méchant* de Gresset, travaille fort consciencieusement à empêcher sa fille d'être heureuse, mais Cléon est en grande partie responsable de sa conduite. Seul, Alfieri a traité la question avec vigueur dans quelques passages de son *Divorzio*. Encore la scène énergique où Annetta Cherdalosi, sur le point de marier sa fille, lui dépeint son fiancé et son futur beau-père sous des couleurs antipathiques n'est-elle pas bien préparée ; sans doute, Annetta vient d'apprendre que sa fille avait fait beaucoup d'avances aux amis de la maison, mais elle ignore encore que Lucrezia prend un intérêt particulier à l'homme qu'elle prétendait s'attacher ; le lecteur ne sait même pas encore à ce moment qu'Annetta a des prétentions de ce genre, et il s'étonne, par suite, de son aigreur. Dans l'*Ecole des Mères* de La Chaussée, qui intéresse malgré l'invraisemblance de l'intrigue et la faiblesse du style, Mme Argant n'est pas la rivale de sa fille ; mais,

comme elle l'a perdue de vue dès son enfance, elle veut la déshériter ; toutefois elle finit par revenir de son injuste prévention.

On ne rencontre pas beaucoup plus fréquemment, sur la scène française et italienne, à cette époque, de franches coquettes. La vanité féminine y est rarement poussée jusqu'à la méchanceté. La *Locandiera* de Goldoni excelle, dira-t-on, à *porter la douleur dans une âme insensible*, comme dit l'aimable Aricie de *Phèdre;* mais, outre que ce n'est pas un mari qu'elle lutine, on devine très bien que le pauvre novice dont elle tourne la tête guérira promptement ; elle lui a fait boire un vin capiteux dont la fumée se dissipera vite. Dans la *Guerra* de Goldoni, Aspasia, fille d'un commissaire des guerres, explique tranquillement à Florida, qui, à la veille d'un combat, tremble pour l'officier qu'elle aime, qu'elle est faite à voir mourir, qu'elle traite également bien tous les officiers, se réjouit avec ceux qui reviennent saufs et oublie les morts ; elle plaisante sur les dangers auxquels le fiancé va s'exposer ; mais c'est pure étourderie ou plutôt affaire de métier; tout le monde autour d'elle rit, chante et danse entre deux batailles ; elle n'est pas plus méchante que la sœur du colonel qui, dans le *Fils de famille* de Bayard, attend le plus tranquillement du monde la sentence du

conseil de guerre sur un jeune homme qui s'est mis dans un mauvais cas. Les coquettes de Marivaux ne sont que malicieuses. Il n'y a guère que Voltaire qui ait peint l'amour ou plutôt la vanité tournant chez une femme en dureté impitoyable : c'est, dans *Nanine*, une scène très intéressante que celle où la baronne de l'Orme, qui jusque-là protégeait la jeune fille, mais qui vient de découvrir en elle une rivale, se plaît à la tourmenter, à lui reprocher sa parure, à lui demander coup sur coup, pour l'humilier, un siège, son éventail, ses gants, lui intime l'ordre d'épouser le jardinier Blaise ou d'entrer au couvent, puis, quand Nanine la remercie de l'arracher, en lui ouvrant le cloître, à la tentation du bonheur, l'embrasse avec l'impétueuse tendresse de l'égoïsme satisfait et hâte les préparatifs de départ (I, v). Julie, dans la *Coquette corrigée* de La Noue, s'amuse à tourmenter Clitandre, veut l'obliger à confesser qu'il l'aime, à figurer sur la liste des soupirants dont elle s'enorgueillit, l'oblige à la regarder, avoue qu'une belle est heureuse de troubler tous les cœurs sans partager leur trouble (II, IX); mais Clitandre fait bonne contenance, et, dans une escrime qui recommence un peu plus loin (III, IX), l'amène à ressentir une émotion salutaire qui prépare sa conversion. Toutefois, Julie conserve, en attendant, une

collection de chansons moqueuses, semblable en cela à la Florise de Gresset, que nous avons rappelée plusieurs fois et qui va plus loin, poussée par Cléon, puisqu'elle sourit, sinon au projet de faire interdire son frère, du moins au conseil de le menacer d'un interminable procès pour l'empêcher d'agir en oncle sensé et généreux. Mais ces exemples sont rares. On a pu remarquer plus haut que, dans Goldoni, nombre des femmes qui visent à annihiler leurs maris ont au fond de l'affection pour eux, tandis que Philaminte et Mme Jourdain, quoique fort honnêtes, s'en tiennent à la fidélité. Beatrice, dans la *Serva amorosa* de Goldoni, ressemble, à cet égard, à l'impérieuse Dorotea de son *Spirito di contraddizione* que nous avons vu dompter si péniblement; elle oblige son mari à chasser un fils du premier lit, mais caresse et choye ce mari, sauf à le rudoyer quand il s'avise d'avoir une volonté (I, II). Le théâtre italien du temps présente des femmes hautaines, insolentes même; j'ai eu occasion de le montrer pour Zeno et Métastase (1), et M. Rabany l'a montré pour Goldoni; mais, pas plus que le théâtre fran-

(1) Voy. mes *Amoureux éconduits ou transis dans Corneille et dans Racine, dans Apostolo Zeno et dans Métastase* (*Revue d'histoire littéraire* de juillet 1897).

çais, il ne présente de femmes vraiment méchantes, c'est-à-dire haineuses, implacables, insensibles à tout jamais au bien qu'on leur fait ou au mal qu'elles font, comme la *Femme de Claude* de Dumas fils, la Sydonie d'Alphonse Daudet, certaines héroïnes d'Ibsen, ou simplement l'Adelaïde de *Goetz de Berlichingen*. Destouches avait songé à peindre la jalousie d'une jeune fille pour une sœur cadette qui a épousé un homme distingué sur lequel elle aurait volontiers jeté son dévolu ; c'était une suite très intéressante à l'histoire d'Armande et d'Henriette commencée par Molière ; mais, mal en fonds pour décrire les passions méchantes comme l'envie, la rancune, il a fait d'elle une éventée qui aurait bonne envie d'être rouée, mais qui n'en a pas la force. Les meilleures scènes sont encore celles où elle fait joyeusement son examen de conscience (II, III) et celles où sa sœur et elle se réconcilient par esprit de corps sur une épigramme que le mari de celle-ci avait décochée contre le sexe (II, III, V) ; entre temps, une plaisanterie grivoise l'avait calmée dans une feinte colère ; le caractère est peu poussé, peu soutenu. La mésintelligence entre frères et sœurs, plus d'une fois étudiée dans la comédie du dix-huitième siècle, n'y est jamais portée très loin ; très vive et opiniâtre dans la *Réconci-*

liation normande et dans le *Dédit* de Dufresny, elle n'y consiste pourtant qu'en disputes sans cesse renouvelées. Dans la *Vedova spiritosa* de Goldoni, la pointe de rivalité entre les deux sœurs est peu marquée.

La méchanceté, ou même simplement l'insensibilité des femmes que peignent alors ces deux répertoires résulte plutôt d'une tendresse exclusive et injuste. Ainsi, nous verrons plus bas une mère fort mécontente d'une servante qui ne se prête pas aux fantaisies amoureuses de monsieur son fils, et c'est le même sentiment qui aveugle Mme Argant chez La Chaussée : elle interroge son fils sur une liaison qu'on lui prête, et, sur la réponse que c'est là un attachement sans conséquence destiné à remplir un loisir inutile et qu'on est l'amant des héroïnes de ces historiettes sans être amoureux d'elles, elle s'écrie, tout occupée qu'elle est de marier richement son fils :

> Que le mépris que vous en faites
> Augmente mon estime et mon amour pour vous !
> Ah ! mon fils, pardonnez mes frayeurs indiscrètes (1) !

(1) *L'Ecole des Mères*, II, III. Dans la *Mère confidente* de Marivaux, l'amour maternel est, non pas injuste, mais étrangement imprudent ; encore l'auteur ne paraît-il pas s'en rendre compte.

On ne trouve guère non plus, dans le théâtre des deux nations à cette époque, de fausses dévotes; l'hypocrisie dans les deux sexes s'y couvre plutôt du manteau de la philosophie ou de la philanthropie, comme dans la pièce de Palissot ou dans les *Falsi galantuomini* de Federici, que de celui de la religion. Car, en France, la foi n'est plus à la mode, et, en Italie, les gouvernements ne permettraient guère la satire des tartufes ; Parini lui-même n'attaque ces derniers qu'avec prudence quand il les rencontre dans la revue de charlatans qui compose la satire *L'impostura ;* on sait que *Don Pilone* de Gigli n'est qu'une pâle copie de Molière ; Goldoni n'a pas communiqué beaucoup d'éclat au type en le reprenant dans son *Molière ;* l'Anselmo de sa *Vedova spiritosa*, la Rosaura de son *Padre di famiglia* ne valent pas mieux. La seule esquisse intéressante que l'hypocrisie ait inspirée au dix-huitième siècle est cette *Serva bacchettona* que nous avons étudiée ailleurs (1) et qui sait si bien avouer à son confesseur les péchés des autres et faire l'aumône avec l'argent de sa maîtresse.

(1) Voy. nos *Abbés et abbesses* précités. — La *Dévote* de l'Allemand Gellert n'est point une hypocrite ; il lui suffit d'être dure, cupide et superstitieuse ; Gellert la peint non sans agrément, mais le dialogue manque de vivacité et la pièce d'action.

CHAPITRE V.

I. Dès la fin du premier tiers du siècle, la comédie s'en prend plus volontiers aux séducteurs qu'à la perversité féminine. — II. Variété et hardiesse avec lesquelles elle renouvelle le type de don Juan : l'homme fort, l'ami des femmes; tentatives de séduction par chantage. — III. Le lanceur.

I

On sait combien les premiers successeurs de Molière ont calqué ses procédés et même ses personnages ; ils ont également regardé le monde du même œil ; seulement, comme les mœurs avaient empiré, il leur a paru que le fond de malice et de sensualité que le maître apercevait dans le cœur de la femme avait décidément pris le dessus. Aussi nous la peignent-ils en général fort corrompue. On sait que dans *Turcaret* une baronne tire des présents du financier et les donne au chevalier, qu'elle aime sans se presser de l'épouser ; pendant ce temps, la femme de

Turcaret, à qui son infidèle époux néglige de payer sa pension, vient faire la coquette à Paris. Mme Argante et sa fille ne se font pas trop prier dans le *Légataire universel* pour servir de recéleuses à un neveu dont l'oncle s'est permis de ressusciter. Et ce sont là des traits pris au hasard. Les auteurs de cette époque évitent de s'expliquer positivement sur la nature des relations qui unissent les veuves qu'ils aiment à nous présenter, avec leurs adorateurs ; à les entendre même, les cadeaux qu'elles font ou qu'elles acceptent seraient présentement tout gratuits, et elles ne viseraient, comme eux, qu'au mariage ; mais il est trop clair que leurs amoureux sont leurs amants et qu'ils les entretiennent quand elles ne les entretiennent pas. Elles portent fort gaiement le poids de leurs fautes ou de leurs passions et savent vivre en fort bons termes avec leurs anciens amis. Dans le *Moulin de Javelle*, de Dancourt (1696), une comtesse, habituée des parties fines de la banlieue, s'étant aperçue qu'elle et le chevalier qu'elle croyait aimer ne cherchaient qu'à se tromper réciproquement et ne s'estimaient même pas, s'entend avec lui pour exploiter le ridicule bourgeois Ganivet : le chevalier tirera de lui de l'argent et elle se fera épouser. Dans la *Réconciliation normande*, de Dufresny (1719), une marquise et un

chevalier se quittaient si peu qu'on les croyait déjà mari et femme ; mais le chevalier, qui hésitait à épouser, apprend que la marquise lui fait le plaisir d'en aimer un autre. Il vient le plus galamment du monde préparer une rupture honnête ; il fait observer qu'un contrat ne saurait être trop soigneusement élaboré :

Nous devions dans deux jours signer : prenons-en quatre.

« Sept ou huit, » dit obligeamment la marquise. — « Huit ou dix, » reprend le chevalier. On convient qu'il en faut quinze ou même davantage, qu'une bonne amitié vaut mieux que de l'amour, que c'est tout ce que le chevalier avait promis, que leur projet de mariage était un simple prétexte pour se voir librement, un dessein en l'air qui n'oblige à rien (III, 6). Une circonstance fait bientôt découvrir à la marquise que tout est fini entre elle et lui ; le chevalier feint un moment d'embarras, puis s'écrie :

Mais, ma foi, quand la honte et le vin sont tirés,
Il faut les boire.

La soubrette s'écrie :

Allons, buvez d'intelligence !
Honte bue à présent, ma foi, sur l'inconstance !
Vous êtes inconstant : Madame l'est aussi.
((V, IV.)

Et les deux anciens amants se congratulent.

La preuve du mépris de Dancourt, de Régnard, de Lesage, quelquefois de Destouches, pour la femme, se trouve dans la crudité des conseils des soubrettes qui, au style près, nous reporte au temps de Régnier; Lisette, dans le *Distrait*, de Régnard, représente à sa jeune maîtresse qu'il lui faut un mari

> Qui vole incessamment de plaisirs en plaisirs,
> Laissant vivre sa femme au gré de ses désirs,
> S'embarrassant fort peu si ce qu'elle dépense
> Vient d'un autre que lui.
>
> (III, II.)

Nérine, dans le *Triple Mariage*, de Destouches, et Finette, dans son *Philosophe Marié*, donnent des avis aussi scabreux. Un signe encore plus caractéristique est dans la perversité précoce qu'ils prêtent à de toutes jeunes filles. Comparez, par exemple, avec la malicieuse Louison, du *Malade imaginaire*, la petite fille du *Moulin de Javelle*, de Dancourt, ou la Javotte, du *Triple mariage*, de Destouches; celle-ci est précisément dans le cas de Louison; elle a vu un homme aux pieds de sa sœur aînée et promis de ne pas le dire; mais ses motifs sont différents. Louison voulait seulement éviter une réprimande à Angélique : Javotte est fort contente

de tenir le secret d'Isabelle, qui la traitait jusque-là en petite fille; elle fera le guet pour sa sœur, mais à la condition que, plus tard, Isabelle lui rendra le même service; l'aînée le lui promet; d'ailleurs, Javotte a pris aussi par avance ses précautions contre son père, elle l'a surpris un jour faisant une déclaration; elle le lui reprochera quand il prétendra l'empêcher d'avoir un soupirant. Sans doute, Dancourt et Destouches veulent faire rire; mais ces inventions comiques sont dans l'esprit de leur théâtre. Dans la comédie française du premier tiers du dix-huitième siècle, la femme, lorsqu'elle n'est pas insignifiante, est, au fond, cupide ou dévergondée.

Il n'en est plus du tout ainsi dans le reste du siècle. Les auteurs seront alors beaucoup plus audacieux en ce sens qu'ils analyseront davantage les sentiments scabreux, qu'ils présenteront des situations plus hardies, des personnages qu'on n'osait plus mettre sur le théâtre; mais les femmes corrompues seront bien plus rares dans leur répertoire. Quelques-unes de leurs héroïnes auront fait des lectures dangereuses, comme l'ingénue des *Châteaux en Espagne*, de Collin d'Harleville, qui s'écrie :

Sophie en un clin d'œil reconnut son Emile.

Mais ce sera d'ordinaire par naïveté. Dans *L'aver cura di donne è pazzia*, de Federici, une jeune fille, à qui sa mère vante les romans, répond qu'ils sont indécents et déclare sagement préférer Pétrarque à Marini (1). C'est d'ordinaire aux hommes que les auteurs vont réserver la perversité dans les relations des deux sexes, et leur sévérité n'est pas injuste, puisque les frères de Goncourt ont pu dire que les hommes à bonnes fortunes finirent par pousser jusqu'au machiavélisme, que les *Liaisons dangereuses*, de Laclos, ressemblent au *Prince* (2). Le personnage de séducteur, que les comiques du temps ont étudié avec un soin surprenant, va nous donner la mesure de leur sympathie, de leur pitié pour la femme.

Certes, ils n'ont pas effacé don Juan. Jamais on ne peindra plus fortement que Molière l'insensibilité hautaine et méprisante, l'avilissement progressif de l'homme qui fait métier de corrompre une des choses les plus sacrées d'ici-bas : la

(1) Les romans qu'elle condamne sont : *Calloandro*, la *Cardenia* de Torretti, la *Stratonice* de Luca Affarino, les *Amours d'Astyage* et *Mandane*, *Cassandra*, *Prassinea* ; elle dit préférer *Rosalinda* et *Il cappucino scozzese*. Sur ces romans, voy. *Romanzieri e romanzi del cinquecento e del seicento*, par M. Adolfo Albertazzi. Bologne, 1891.

(2) *La femme au XVIIIe siècle*, p. 189 et suiv.

pudeur de la femme. Mais les comiques du dix-huitième siècle ont peint ce personnage avec une variété inépuisable et qu'on n'a point remarquée. On ne trouvera pas dans la scène française et italienne du temps un Lovelace. Par la suite qu'il met dans ses entreprises contre Clarisse, comme par la lourdeur de son badinage avec Belfort, le héros de Richardson est tout britannique. Il est du reste véritablement épris au fond et, tout en souhaitant plutôt d'avoir Clarisse pour maîtresse que pour femme, tout en finissant par la déshonorer, il est fermement résolu à ne pas l'abandonner. Mais les auteurs français et italiens du temps ont souvent esquissé d'une manière supérieure ce qu'on a depuis appelé l'homme fort, l'ami des femmes, le lanceur de jeunes gens, l'homme qui a passé sa vie dans les plaisirs du grand monde, qui s'en est fait un art dont il donne leçon. On peut dire au don Juan de Molière comme Orosmane à Zaïre, mais dans un autre sens : « L'art n'est pas fait pour toi ; tu n'en as pas besoin. » Il a tout pour lui : la naissance et le prestige encore incontesté qu'elle confère, la fortune, les dons personnels les plus brillants; il n'a qu'à vouloir pour vaincre ; c'est un conquérant dont presque toute la stratégie consiste à se montrer. Molière, se proposant beaucoup moins d'étudier les procédés des séducteurs que

leur âme, n'a point mis don Juan dans un salon, ne lui a pas donné de rivaux, ne lui a point assigné d'entreprises difficiles. Puis don Juan, si avancée que soit sa dépravation, qui déjà en certains cas change son courage en lâche prudence et son humeur avantageuse en hypocrisie, est tout jeune; il tient encore plus au plaisir qu'aux satisfactions de la vanité et ne se pique point de former d'élèves. Il cherche à scandaliser bien plus qu'à endoctriner Sganarelle. Les comiques français et italiens ont fort bien vu tout ce que Molière leur avait laissé à dépeindre.

II

Tout d'abord, ils ont à plusieurs reprises tracé finement la théorie de la séduction que don Juan glorifiait sans l'exposer. Car les mauvais sujets qu'ils présentent ne sont pas des échappés de collège qui ne se hasardent qu'aux faciles conquêtes. C'est dans la comédie anglaise qu'on trouve par exemple un jeune créole qui, habitué à ne point se gêner avec les esclaves, relance chez elle une honnête jeune fille, mais ne s'obstine à vouloir la corrompre que parce qu'on la lui donne pour vénale; en réalité, il l'aime d'amour sans s'en apercevoir, et il suffira qu'il

soit détrompé pour qu'il l'épouse (1). C'est également dans une comédie anglaise, les *Méprises d'une nuit* de Goldsmith, qu'on voit un jeune homme très hardi avec les filles de mauvais ton ou celles qu'il croit de bas étage, mais docilement, respectueusement appliqué, dans le club des dames de Londres, à mériter le nom de *leur aimable joujou* (III, VI). En France, au dix-huitième siècle, l'art de séduire était non plus répandu mais plus avoué. « Je ne songe d'abord qu'à amuser, dit un personnage de l'*Amante difficile* de Lamotte ; je plais, c'est bientôt fait : quelques soupirs, quelques regards tendres assaisonnés toujours de beaucoup d'enjouement. Vient après la déclaration demi-sérieuse, demi-badine. Une belle ne craint pas d'y répondre et ne pense aussi qu'à badiner. On s'en autorise à

(1) *L'Américain* de Cumberland. Le caractère n'est pas assez approfondi ; c'est un trait heureux que de montrer cet Américain plein d'estime pour les Anglais, parce qu'ils lui ont rendu les coups de canne par lesquels, en débarquant, il a cru devoir se faire place ; mais ces traits explicatifs n'abondent pas. Toutefois, sa verve, l'impertinence de ses observations, la générosité avec laquelle il secourt un vieux militaire, la délicatesse qui est sur le point de lui faire abandonner sa poursuite amoureuse quand il apprend qu'elle s'adresse à la fille de cet officier, l'inconséquence fébrile qui le porte à employer à ses fins des bijoux qu'on lui a confiés rendent le rôle très intéressant.

quelque petite liberté ; elle s'en offense, on la répare par une nouvelle. On s'oublie exprès pour en accuser ses charmes. En un mot, on l'égaye, on l'attendrit, on la flatte, on la presse, on ne lui donne pas le temps de se reconnaître. S'il le faut, on pique encore son amour-propre par quelque jalousie bien ménagée. Les reproches viennent. Oh ! quand on en est là, on se justifie par des transports si vifs qu'ils engagent la belle pour jamais. Après quoi on est maître, si on veut, de passer à d'autres conquêtes » (V, v).

Le marquis de Bièvre a spirituellement tracé un rôle de séducteur. Son personnage, qui prétend que ce sont les femmes qui l'ont rendu perfide par leurs fausses déclarations et par leur sotte jalousie, décrit avec bonheur la vie qu'il mène depuis qu'il sait se conduire avec elles :

Aujourd'hui que mon cœur, se donnant avec art,
Obéit à ma tête ou voltige au hasard,
Que celle à qui je parle est toujours la plus belle,
Elles ont la fureur de me croire fidèle...
Ne pouvant les changer, ce que j'avais à faire
Etait de me former un autre caractère.
Je les aime toujours ; mais, libre, indépendant,
J'ai repris sur moi-même un entier ascendant ;
J'ai le cœur plus tranquille et l'esprit plus aimable (1).

Corneille et Baron avaient donné, l'un à son

(1) *Le séducteur* (1783), I, I.

Dorante, l'autre à son *Homme à bonnes fortunes*, une grande présence d'esprit et une extrême adresse à se tirer d'un pas embarrassant ; mais les ruses que le marquis de Bièvre prête à son suborneur marquent peut-être une connaissance plus fine du cœur des femmes et des séducteurs de profession. Pour la dextérité et les ressources d'esprit, le Moncade de Baron interprétant comme une preuve d'amour le témoignage de sa trahison, vaut au moins le personnage du marquis de Bièvre trouvant moyen, au moment où il est aux genoux de Mélise, de regarder sa montre et de voir qu'il est temps d'aller où une autre belle l'attend. Mais ce dernier est un diplomate mieux au fait des faiblesses par lesquelles les autres nous donnent prise sur eux. On le voit, à la deuxième scène du second acte, par la manière dont il attaque une des deux femmes qu'il courtise, Orphise, jeune veuve de vingt-quatre ans qui se tient sur ses gardes. Il avoue ses fredaines passées, assure que s'il s'y est abandonné, c'est pour s'être toujours trompé sur le mérite de l'objet qu'il aimait. Orphise lui dit :

Pour faire un bon mari, vous aimez trop les femmes.

Il essaye de faire une déclaration. Elle en rit. Il se rattrape en disant qu'elle n'est à ses yeux

que la seconde femme de l'univers. C'est bien encore en séducteur de profession, et non pas seulement en homme adroit, qu'il répond aux reproches de son ami Damis qu'il a desservi auprès d'une autre femme ; après avoir protesté n'en plus vouloir désormais qu'aux beautés qui sont éprises d'un autre, après avoir fait bonne contenance devant les menaces de son ami, il lui donne, d'un ton qu'on jurerait sincère, les plus sages conseils sur la manière de garder le cœur de Mélise, que, dit-il, Damis n'a nullement perdu. C'est le ton du baron d'Estrigaud d'Emile Augier, promettant à Lucien de Chellebois de ne plus faire la cour à sa sœur dans le moment où il l'attend à un rendez-vous (1).

Nous avons vu l'habileté avec laquelle un personnage de Goldoni vient à bout d'une femme possédée du démon de la contradiction. Goldoni, dans son *Cavaliere di spirito*, a donné une première ébauche du personnage de Dumas fils qui est le confident, le consolateur des femmes et finit toujours par être leur amant, point gênant d'ailleurs et figurant à peine sur leur liste, M. de Ryons. Le type dans Goldoni manque malheureusement d'unité, parce que l'auteur, comme il lui arrive trop souvent,

(1) *La Contagion.*

a eu peur de sa propre hardiesse ; à la fin, son Roberto s'emploie loyalement à réconcilier à ses dépens Florida et Flavio ; or, il est bien vrai qu'à certains moments, dans ce qui précède, Roberto avait parlé en faveur de Flavio ; mais l'ensemble de son rôle dans les premiers actes, les railleries qu'il avait faites de ce rival au quatrième acte et même dans la première partie du cinquième, prouvent bien que, dans la pensée de Goldoni, il ne devrait se sacrifier que par impuissance de se faire accepter sur-le-champ et avec le ferme propos de recueillir plus tard le fruit de son sacrifice. Florida est une jeune veuve qui n'a pas été trop heureuse avec son premier mari et d'abord ne voulait pas se remarier. Don Claudio lui a fait en vain une cour discrète ; don Flavio a réussi à lui inspirer des sentiments plus favorables, mais, officier dans les armées allemandes, il a dû faire campagne, et son absence lui a nui. Au ton dont Florida congédie Claudio, en lui reprochant de ne pas avoir soutenu à temps par un peu de hardiesse une figure et un mérite qui valent bien ceux de Flavio, on croit qu'elle l'aime et veut le punir de n'avoir pas été plus explicite ; mais Goldoni, par une surprise piquante, nous révèle alors que c'est le comte Roberto, un nouveau venu, qui a ses préféren-

ces ; elle ne peut s'empêcher d'interroger son fermier sur lui et de le recevoir quand il se présente. Les assauts d'esprit auxquels Florida et Roberto se livrent sont médiocres ; Goldoni n'avait pas entendu d'assez fins causeurs pour bien exécuter cette sorte de scènes, mais l'idée en est excellente ; Roberto dit se piquer de lire dans les cœurs comme un astrologue lit dans les planètes, et, par la hardiesse de ses conjectures, de ses questions, justifie le rapprochement que nous établissions tout à l'heure avec le héros de Dumas. Roberto se fait fort d'expliquer la mélancolie de Florida ; il en donne des interprétations volontairement erronées, telles que l'impatience de voir revenir Flavio, ou, au contraire, le désir d'apprendre sa mort qui laisserait la place libre à Claudio ; il l'amène par là à confesser à peu près qu'elle n'aime plus Flavio et à demander si, au cas où elle romprait, il se mettrait à son tour sur les rangs. Tantôt il dénigre les militaires, tantôt il conseille à Florida de rester fidèle à Flavio. Pendant ce temps, Flavio revient ; Claudio essaye en vain de le détacher de Florida en affirmant qu'elle aime Roberto, mais réussit à lui faire tenter une épreuve : Flavio écrit à Florida qu'une blessure lui a emporté la moitié de la figure. Alors Claudio conseille à Florida d'écrire qu'il vaut

mieux pour les deux parties ne pas contracter un mariage dont bientôt on se repentirait, et Florida y consent, dans la pensée que c'est Roberto qui profitera de la rupture. Flavio s'en prend à Roberto de cette réponse et le provoque ; Roberto, très calme, répond qu'il se battra s'il le faut, mais proteste qu'il n'aime pas Florida, blâme Flavio d'avoir tenté une épreuve trop dangereuse, lui révèle l'amour de Claudio, insinue que Claudio a pu dicter la réponse de Florida et finalement la marie à Flavio, conduite qui, pour être logique, suppose, on le voit, que *in petto* Goldoni attribue hardiment sa dernière démarche à une arrière-pensée (1).

D'ailleurs, Goldoni s'est expliqué plus catégoriquement dans d'autres pièces. Dans la *Putta onorata*, le marquis Ottavio, qui aime une pauvre fille, veut la marier au fils de son batelier pour disposer d'elle ensuite et, dans ces

(1) La résolution qu'avait prise Florida sur la lettre de Flavio fait penser au *Post-scriptum* d'Augier, où Mme de Verlières succombe à une épreuve analogue à celle qu'elle tentait sur M. de Mauléon ; en apprenant son retour d'un poste diplomatique, elle s'était fait poudrer les cheveux, résolue à ne l'épouser que s'il maintenait sa demande tout en croyant que ses cheveux avaient effectivement blanchi. Mais le pauvre Mauléon revient chauve, et Mme de Verlières épouse M. de Lancy. Le dialogue est joli et dans le goût de Marivaux et de Musset.

vues, prend le jeune homme pour secrétaire. Dans la *Donna forte*, don Fernando aime la marquise de Monte Rosso et sert les amours du comte Rinaldo qui a aimé la marquise quand elle était encore jeune fille et qui continue à n'être pas vu par elle avec indifférence. Il espère que, si la marquise cède au comte, il aura ensuite meilleur marché d'elle. Le comte entend ne pas se prêter à ce calcul, mais souffre toutefois qu'un affidé de Fernando lui ménage une entrevue secrète avec la marquise. Alors Fernando se prévaut de cette entrevue et vient offrir insolemment son amour :

« Croyez-vous, » dit-il à la marquise, « que je ne sache pas que vos anciennes tendresses se sont réchauffées? Je saurai fermer les yeux. Il me suffira que vous en conveniez. Vous adorez le comte? »

La marquise. — Non, ce n'est pas vrai; vous mentez.

Fernando. — Je ne veux pas m'offenser de ce démenti. En vous, tout me plaît jusqu'à l'orgueil. J'ai des égards pour une femme qui veut cacher ses secrets; mais l'amour se trahit d'ordinaire. Le mystère m'est connu. Vous vous cachez en vain...

La marquise. — Sortez d'ici.

Fernando. — Doucement, marquise. Vous

connaissez mon rang ; si le comte peut venir vous voir, je peux venir aussi.

La marquise. — Pourquoi faire ?

Fernando. — Pour le même motif qui vous fait cacher un amant sous votre toit.

Menacé du mari, il menace de lui à son tour, et en attendant, se prépare à employer la force (II, viii, ix). Un serviteur survient à temps, mais il n'en résulte pas moins entre le marquis et sa femme une brouille où Fernando se porte comme médiateur. La pièce malheureusement tourne ensuite au mélodrame.

On vient de voir là une tentative de séduction par chantage. Le cas n'est pas unique dans la comédie italienne du temps. Dans les *Falsi galantuomini* de Federici, pièce d'ailleurs très faible, le gouverneur de la ville s'irrite qu'une femme lui ait jadis préféré un employé de commerce ; il profite de ce que le mari est actuellement poursuivi pour des détournements qu'il n'a pas commis, et offre à Saffira de payer la somme réclamée de son mari si elle veut signer quelques lignes en apparence peu compromettantes. Il prétend qu'on le raille pour avoir été repoussé par elle : « Je ne sais que répondre, » ajoute-t-il ; « je suis réduit à rire avec les rieurs, à cacher le dépit que me causent leurs propos mordants. On doit quelque chose à son amour-

propre. Je ne puis garder éternellement sur le front la tache d'avoir été sacrifié à un autre. Vous seule, vous pouvez l'effacer par une confession innocente. Voilà l'amour ou, pour mieux dire, la supposition d'amour que je prétends de vous. » En effet, il demande qu'elle atteste par écrit ne lui avoir refusé sa main que par ordre de son père et déclare que, si elle avait été libre, elle l'aurait aimé et l'aimerait comme un ami et un époux. Elle hésite, demande à en référer à son mari. Le gouverneur y consent, persuadé qu'il la tient si elle lui livre cette déclaration. Puis il prononce la condamnation à mort du mari, et représente à Saffira qu'elle n'a plus qu'à l'aimer si elle veut retrouver l'équivalent de ce qu'elle a perdu. Le souverain prévient et punit sa trame ; mais Federici n'en a pas moins essayé sur le théâtre le sujet de *Severo Torelli*.

Dans l'*Adulatore* de Goldoni, le secrétaire du gouverneur de Gaëte fait arrêter injustement don Filiberto comme contrebandier et tente d'amener sa femme à se livrer à lui pour obtenir sa libération (II, XXII). Dans son *Uomo di mondo*, le principal personnage courtise Beatrice dès qu'il a prêté de l'argent à son mari ; c'est d'ailleurs un parfait gentleman, au-dessus de tous les préjugés ; il dirait volontiers comme le baron d'Estrigaud, d'Augier : « Un gentilhomme doit

se laisser tromper par sa maîtresse aussi bien que par son intendant. » De même qu'Estrigaud, quand on lui apprend que son agent d'informations financières est l'amant de cœur de l'actrice qu'il entretient, se contente de s'écrier : « Parbleu ! Je voudrais bien voir que ce maroufle se permît de payer mes gens ! » de même le personnage de Goldoni, quand il découvre qu'un rival est caché chez une jeune personne à qui il veut du bien, la loue de son adresse et se contente des égards dont sa dissimulation témoigne. Il ajoute seulement qu'il se règlera sur la conduite qu'elle tiendra avec lui ; car, enfin, il songeait à l'avenir de l'intéressante personne et avait promis de la pousser dans le monde du théâtre, mettant par avance son expérience à sa disposition. Il fait ses conditions avec les jeunes filles du monde qui se mêlent de l'aimer, et il semble que, s'il entre en ménage, il ressemblera à ce comédien d'un roman de M. Ludovic Halévy, qui ne saurait se passer de raconter ses bonnes fortunes à sa femme. Eleonora lui ayant fait promettre de n'épouser jamais d'autre femme qu'elle s'il se marie, il dit : « Et s'il fallait attendre dix ans ? » Elle répond : « Fallût-il attendre toute ma vie ! Je vous aime tant ! La seule espérance suffit pour me consoler. » Il reprend : « Voilà qui est bien entendu. Mais

j'entends garder ma liberté. Je ne veux pas de récriminations jalouses. » Elle répond : « Je m'en remettrai toujours à votre discrétion. » Là-dessus, il sort en disant : « Au revoir, je vais chez ma danseuse. » — « Patience, fait la pauvre Eleonora. Pensez un peu à moi (1). »

III

Le soin de former les jeunes gens, auquel ce personnage veut bien donner quelques minutes, occupe plus souvent ses pareils sur la scène française. On connaît les rapports de Cléon et de Valère dans le *Méchant* de Gresset. Le marquis de Varville, dans l'*Orpheline* de Pigault-Lebrun (1789), met beaucoup de patience, d'adresse, de logique à triompher des scrupules du jeune comte d'Elmont ; il lui représente avec beaucoup de vraisemblance qu'on ne lui permettra jamais d'épouser la jeune fille qu'il aime, et qu'il n'a par conséquent qu'une chose à faire, c'est de l'enlever avant qu'on ait conçu aucune défiance. Nous avons vu combien le séducteur de Bièvre est adroit pour son compte ; il ne l'est guère moins pour son élève Darmance, quand il lui explique que le moyen de stimuler l'amour

(1) *L'uomo di mondo*, II, XIII ; III, II.

d'une certaine baronne est de la quereller; et c'est au moins un conseil original que celui de se faire expressément chasser, s'il est décidé à rompre :

> Pour que l'on te renvoie, il faut le mériter;
> Car on ne doit jamais avoir l'air de quitter.

Il explique aussi sa méthode pour les jours où il a deux rendez-vous à la fois : venir de bonne heure au premier, y faire une scène de jalousie, et courir au deuxième pour être le lendemain rappelé au premier.

Tous ces messieurs préparent aux femmes des corrupteurs. Un personnage de La Noue, plus expéditif, supprime les intermédiaires ou du moins les fait travailler sous sa direction à la perte d'une personne nommément désignée. Cléon, dans Gresset, a bien chargé Cidalise de former Valère; mais ce sera ensuite à Valère à trouver les malheureuses qu'à son tour il pervertira; dans La Noue, une des femmes auxquelles un marquis donne des leçons hésite à franchir le dernier pas; il appelle à la rescousse Chloé, Célie, Hortense.

> Je leur prête ce soir ma petite maison,

dit-il.

Leur exemple mettra Julie à la raison (1).

Il ne veut pas qu'elle débute avec l'honnête Clitandre. Il entend qu'elle vienne sans chaperon à la partie projetée, qu'elle y voie un mari prendre une maîtresse sous les yeux de sa femme et le ménage à jamais désuni *se dire en face adieu ;* il tient à ce qu'elle fasse ce soir-là un éclat qui la mette hors de page, et la menace de la guerre si elle n'accepte pas cette émancipation. Dans *L'Indigent* de Mercier (1782), un jeune homme riche, las d'entretenir des filles, veut, sur le rapport de son intendant, *créer et mettre au monde* sa pauvre voisine Charlotte, et, pour préparer les voies, fait accepter au frère une somme d'argent qui sert à tirer le père de prison.

Est-ce un séducteur, un homme de plaisir que le *Cavaliere di buon gusto* de Goldoni? Non pas précisément. C'est avant tout une forte tête, un grand seigneur qui ne se laissera pas voler tout en traitant bien les bons serviteurs, qui juge sainement de la littérature et fait des affaires lucratives avec un négociant. Mais enfin

(1) *La coquette corrigée*, I, VII. — On sait qu'on appelait alors *petites maisons* des habitations luxueusement meublées mais situées dans des quartiers écartés où l'on cachait ses plaisirs.

la femme, à condition qu'on ne l'épouse pas, ne lui paraît pas tout à fait inutile au bonheur des sages. D'abord elle offre une cible toute trouvée à leurs brocards. « Faire enrager les femmes, dit-il, est la plus belle chose du monde. » Il s'amuse notamment à tourmenter plusieurs dames qui convoitent sa main ou son héritage. Mais la science de la vie ne lui paraît pas interdire de conter fleurettes ; seulement il ne faut point qu'il en coûte plus de quelques repas ou de quelques bals ; et c'est sans doute ce qu'il enseignera par la suite à son jeune neveu Florindo. La scène où il reçoit le jeune homme est fort piquante et rappelle l'entrevue du vieux marquis d'Auberive et de son neveu le comte d'Outreville dans le *Fils de Giboyer* d'Emile Augier. Le jeune homme arrive du collège et en rapporte, non pas du pédantisme, mais une réserve, une précoce raison qui impatientent un peu un oncle persuadé qu'une partie de la sagesse consiste à dire des folies et à en faire faire aux autres. Quand Florindo dit qu'il vaut mieux parler peu en homme de jugement, que beaucoup en homme d'esprit, l'oncle répond que, devant vivre dans le monde, Florindo fera mieux de laisser courir sa langue et que, avec le temps, il apprendra à bien parler ; il lui conseille de refaire sa philosophie en étudiant la société, le

raille de rougir au mot de mariage, devine qu'on l'a dépeint à son neveu comme un dissipateur, et raconte qu'il a payé six mille ducats de dettes laissées par son frère et augmenté le patrimoine de Florindo ; enfin, il l'engage à se marier pour conserver le nom de la famille, ce que, lui, il ne se sent pas d'humeur à faire ; il lui laisse d'ailleurs la liberté d'imiter son oncle dans sa préférence pour le célibat et sans doute aussi dans la manière de l'entendre (II, IV). Florindo, dont Goldoni a plaisamment exprimé la surprise, se mariera pourtant ; mais voilà un neveu dont la vertu l'a échappée belle !

Quant au séducteur qui se passe la fantaisie d'exprimer à ses victimes le dédain qu'il a pour elles, comme le fait M. de Camors dans le roman d'Octave Feuillet, il a suffi, pour que le théâtre du dix-huitième siècle le peignît, de la brutalité momentanément introduite par la Révolution. Lorsque, dans la pièce précitée de Demoustier, Mme de Saint-Clair reproche aux hommes, devant Germeuil qui l'a jadis aimée, de séduire, de corrompre les femmes, Germeuil répond :

L'amour finit : pourquoi ? C'est qu'il a commencé...
Nous deviendrons constants quand vous serez parfaites.

Elle réplique très vivement, mais il l'a-

mène à rire, et affirme qu'elle l'aime encore.

Les femmes ont coutume d'oublier
Tous leurs adorateurs excepté le premier.

Elle en convient et propose de marier sa fille au neveu de Germeuil. Amaury Duval et Monvel ont peint d'une main plus légère, dans *La jeunesse de Richelieu* (1796), sur laquelle nous reviendrons, le séducteur qui passe de la galanterie tendre à l'impertinence.

On a souvent mis de nos jours à la scène des tentatives de séduction dont les victimes sont particulièrement touchantes, parce que le sort les a placées, en qualité d'orphelines, d'institutrices, de femmes de chambre, sous la dépendance directe ou indirecte de l'homme qui entreprend sur leur honneur. C'est le sujet du *Marquis de Villemer*, de George Sand, des *Fourchambault*, d'Augier, et, auparavant, du *Mariage de raison*, de Scribe, et d'une fort intéressante pièce de Nota, *Il benefattore e l'orfana*. Le théâtre du dix-huitième siècle avait plusieurs fois abordé ce sujet. Par exemple, à la suite de Richardson, qui lui-même se souvenait de la *Marianne*, de Marivaux (1), Goldoni et François de

(1) Voy. le *Marivaux* de M. Larroumet, p. 248. — *Nanine* de Voltaire ne rentre pas dans le cas présent, puisque le comte

Neufchâteau ont raconté la tentative de milord Bonfil sur la caméristé Paméla, et la pièce française, par sa timidité, fait ressortir la hardiesse avec laquelle Goldoni a suivi le roman anglais dans la peinture des procédés violents auxquels l'orgueil nobiliaire et la rudesse anglo-saxonne portent le séducteur. Dans Neufchâteau, Paméla s'entend offrir un contrat rédigé par la mère de Bonfil et léguant une terre à la jeune fille; dans Goldoni, le lord offre crûment à Paméla cinquante guinées; dans Goldoni, Bonfil ne dit pas simplement à l'intendant que s'il ose avoir, lui aussi, des vues sur Paméla, *il le punira*, mais qu'*il le tuera de ses propres mains*. Goldoni a aussi plus fortement marqué l'insolente colère de lady Daure, sœur de Bonfil, à la pensée que son frère pourrait épouser une caméristé : « Si je savais, » dit-elle, « que mon frère t'eût épousée, je t'enfoncerais un stylet dans le cœur. » Neufchâteau abrège et adoucit la scène

d'Olban ne songe pas un instant à faire d'elle sa maîtresse et qu'il hésite à peine à décider de l'épouser. Il y a une idée très intéressante de Gellert, dans sa *Dévote* : la froideur, au moins apparente, de Christine, la fille de la dévote, a découragé son prétendu, qui se tourne alors vers l'aimable Eléonore, gouvernante encore jeune de Christine; Eléonore, qui aime tendrement Christine, feint d'accepter, mais lui ramène son prétendu, à qui elle donne toutefois, à l'allemande, un baiser comme gage d'affection.

hardie où elle encourage de sa présence son neveu Ernold, qui concourt à ses projets en lutinant Paméla, en essayant de la séduire, en marquant durement son mépris, son incrédulité touchant l'honneur de la malheureuse fille. Dans les *Amori di Zelinda e di Lindoro*, Goldoni a plutôt décrit les conséquences indirectes que peut entraîner pour une caméristе la fantaisie d'un jeune maître; mais, dans son *Padre di famiglia*, il peint hardiment une mère qui trouve tout naturel que son fils Florindo courtise sa servante Fiammetta, plutôt que de courir au dehors; quand Fiammetta, pour tenir Florindo à distance, lui brûle les doigts avec son fer à repasser, le premier mouvement de la mère est de la chasser; son deuxième, quand son fils a obtenu qu'elle gardât Fiammetta, est de la contraindre à panser elle-même la brûlure du jeune homme, qui, fort de cette connivence, enlève un peu plus tard Fiammetta et la déshonorerait, si son père ne le forçait à l'épouser (1). Beaumarchais, à la vérité, a moins cherché à nous émouvoir sur les dangers qu'Almaviva peut faire courir à la vertu de Suzanne, et Klein, dans sa *Ges-*

(1) Nous avons vu plus haut, dans La Chaussée, une mère indulgente pour les distractions de son fils, mais c'étaient des inconnues qu'elle lui abandonnait.

chichte des Drama's, a très bien montré que Napoli Signorelli, dans sa *Faustina*, a gâté le conte de Marmontel, *Laurette*, intéressante histoire d'une paysanne enlevée par un grand seigneur qu'elle aime sans vouloir lui céder; mais nous verrons plus loin la hardiesse avec laquelle, chez Destouches, un vieux libertin propose un arrangement clandestin à une soubrette dont son fils est, au contraire, honnêtement épris.

Comparées à tant d'hommes sans scrupules, les femmes, dans le théâtre français et italien du temps, sont généralement honnêtes; mais naturellement, comme nous allons le voir, les mœurs de l'époque en marquent plusieurs de leur empreinte.

CHAPITRE VI.

I. Précautions prises dans la peinture des chutes féminines. — II. Ce que la comédie a pu se permettre grâce à ces précautions : cynisme du grand monde. — III. Les faux ménages; les bâtards. — IV. Les servantes maîtresses. — V. Autres intrigantes.

I

En effet, le théâtre français et italien n'a pas seulement peint les tentations, mais aussi les chutes. Seulement, il use, d'ordinaire, d'une précaution d'où est sortie la légende de sa timidité. Il feint souvent de croire à l'innocence des liaisons irrégulières qu'il décrit. On a, par exemple, reproché aux comiques italiens de donner en plus d'un endroit à entendre que le sigisbéisme, qu'au reste ils attaquaient, se réduisait à une cour respectueuse.

Mais ici une double observation.

D'abord, il est bien vrai que la conclusion assez inattendue de *L'aver cura di donne è pazzia*, de Fagiuoli, de *La privazione genera i desideri*

ossia La moglie libera e il collo torto, de Federici, est que la sagesse consiste à laisser les femmes vivre à leur guise, et que souvent celles qui se soucient le moins de leurs maris se soucient plus que les autres de leur honneur; il est bien vrai que Goldoni lui-même présente le sigisbéisme de la même manière dans les *Rusteghi*, dans le *Geloso avaro*, et que, suivant la piquante remarque de M. Masi, il feint, dans la préface de la *Donna prudente*, d'avoir écrit sa pièce sur la jalousie, tandis que dans ses Mémoires il avoue l'avoir écrite contre les cavaliers servants (1). Mais d'abord il faut remarquer que, si l'institution fleurissait surtout en Italie, elle n'était pas inconnue ailleurs, puisque Sheridan nous la montre en Angleterre dans un passage cité plus haut, puisque Ramón de La Cruz nous la fait voir en Espagne dans ses *Sainetas*, et puisqu'enfin la réalité, sinon les apparences, s'en étalait dans la haute société française. Ce qui a donné aux cavaliers servants italiens la palme du ridicule, c'est la puérilité de leur cérémonial : ils découpent le pain de leur dame, lui présentent le potage, lacent son corset, gron-

(1) Alberto Nota, dans sa *Donna ambiziosa* écrite en 1810, jouée en 1817, donne même un beau rôle à un cavalier servant; il fait de lui un mentor intègre et vigilant de sa dame.

dent ses domestiques quand ils ne lui obéissent pas, et, à la différence de nos petits maîtres, ne courent pas, au premier signal, se changer en héros sur le champ de bataille. Mais enfin, combien de grands seigneurs en France jugeaient, comme en Italie, convenable et commode qu'un ami les remplaçât auprès de leur femme ! On trouve des allusions à cette tolérance, à cette gratitude dans notre théâtre. Marivaux en a placé une dans l'*Héritier de village*, où il prête les principes du sigisbéisme à un paysan. Dans l'*Ecole des bourgeois*, d'Allainval (1728), quand Mme Abraham, veuve d'un banquier, a congédié le conseiller Damis qui prétendait à la main d'une fille qu'elle veut unir à Moncade, marquis évaporé et ruiné, Moncade s'écrie : « Mais, mais, cela est dur à elle ! Cela est inhumain. Renvoyer, congédier ainsi un soupirant pour moi, un jeune homme qu'on aimait en mari promis ! » Et, en effet, un peu plus haut, il avait dit à la soubrette : « Que ne me le disais-tu ? Je l'aurais introduit moi-même. C'est un plaisir que j'aurais été ravi de lui faire. Tu ne me connais pas : j'aime à rendre service. » Quand la jeune fille dit qu'elle n'aura pas de plus grand bonheur que de voir toujours Moncade, celui-ci décline poliment la perspective d'un perpétuel tête à tête : « Un mari, » dit-il, « est celui de

tous les hommes de qualité que les femmes voient le moins. » Il explique à la fiancée que c'est pour des époux un ridicule de s'aimer et que le mari raccommode au besoin sa femme avec son amant (1). Quand un commandeur, qui vient d'emprunter de l'argent à un taux usuraire à Mme Abraham et de se moquer d'elle avec Moncade, demande à être l'écuyer, l'introducteur de la jeune fille lorsqu'elle paraîtra à la cour, Moncade y consent et le lui présente en cette qualité (2). Dans *Les originaux ou M. du Cap Vert*, de Voltaire (1732), le comte des Apprêts, qui parle devant sa femme des cadeaux qu'il envoie à ses maîtresses, lui demande avec affabilité des nouvelles des amants qu'il s'imagine qu'elle a. Enfin, dans *Céphise ou l'erreur de l'esprit* (1784), de Marsollier, un chevalier dira à une jeune fille, en lui annonçant qu'il y aura le soir un dîner aux bougies : « Mélise, Elmire y seront ; Dorlis et Verneuil par conséquent ; mais tout est en règle ; ce sont les maris qui les présenteront. »

(1) Voy. *La Comédie en France au XVIIIe siècle* de M. Charles Lenient (Paris, Hachette, 1888), II, 4.

(2) Il est clair que dans la réalité, même à cette époque, Moncade n'aurait tout à fait parlé et agi ainsi qu'après la noce. Augier n'aurait pas fait dire par le marquis de Presles à Antoinette, quand elle s'appelait encore Mlle Poirier, que dans le grand monde on n'est pas jaloux.

Ensuite, en France aussi bien qu'en Italie, les auteurs font d'ordinaire semblant de croire que leurs débauchés, leurs femmes galantes ne visent dans le cas présent qu'au mariage et qu'ils n'en sont encore entre eux qu'aux pourparlers préliminaires.

Mais c'était déjà, de la part des comiques italiens, rendre service aux deux sexes, que de peindre le ridicule du sigisbéisme, même en le réduisant à une liaison platonique à laquelle, après tout, il est prouvé qu'il s'en tenait souvent. C'était déjà relever la dignité de la nation que de peindre la hauteur qu'il donnait aux femmes, les inquiétudes, les mortifications tantôt du mari, tantôt du cavalier servant lui-même, comme l'ont fait Fagiuoli dans *Biagio da' fichi*, dans le *Marito alla moda* et dans *Ciò che pare non è owero il cicisbeo sconsolato*, Goldoni notamment dans la *Casa nuova*, la *Dama prudente*, la *Villeggiatura*, l'*Apatista*, les *Femmine puntigliose*, la *Vedova scaltra*, Federici dans une pièce précitée, et Albergati Capacelli dans tout son théâtre. Ces tableaux, que je me borne à signaler parce qu'ils ont été souvent décrits (1), furent donc aussi utiles que brillants.

(1) Je donnerai seulement, à l'appendice E, une analyse du *Marito alla moda*, et de *L'Aver cura di donne è pazzia* de

Puis, la complaisance avec laquelle les auteurs italiens, et aussi les auteurs français, Lesage et Régnard les premiers, font semblant de croire à l'innocence relative de leurs personnages, n'énerve guère la leçon qu'ils donnent. De nos jours, les comiques se font une obligation de bien spécifier que l'adultère est commis; ils en relatent consciencieusement les circonstances et regrettent visiblement de ne pouvoir le mettre sous nos yeux. Qu'y gagne-t-on? Ce que l'art et la morale demandent, c'est qu'on nous révèle la corruption des cœurs et non qu'on étale des actions impudiques. M. Larroumet a très justement fait observer que Marivaux n'a pas eu besoin de décrire les faits et gestes de Mmes de Ferval et de Fécour, dans son roman du *Paysan parvenu*, pour nous édifier sur leur dégradation. Chez le maître de notre scène comique, les ravisseurs de jeunes filles les ramènent aussitôt à leurs parents, et un exempt arrête Tartufe à temps; ces invraisemblances ne diminuent guère la portée des leçons de Molière. Des conventions analogues ne font que donner plus de liberté aux comiques français et italiens du dix-huitième siè-

Fagiuoli, parce que ces deux pièces sont beaucoup moins connues.

cle pour tracer le tableau du dérèglement des mœurs.

II

Ainsi Goldoni borne, en apparence, son ambition, dans la *Villeggiatura*, à expliquer comment une dame passe d'un cavalier servant à un autre: mais qu'on y regarde de près, et l'on verra qu'en réalité il se trouve avoir expliqué comment une femme passe d'un amant qui l'avait d'abord adorée à un amant qui la prend comme il en prendrait une autre. Il ne s'agit que de lire entre les lignes pour apercevoir sa pensée transparente. Don Paoluccio, après avoir été trois ans le cavalier servant de donna Lavinia, femme de don Gasparo, lui a demandé la permission de faire un tour d'Europe; elle la lui a accordée, et, pendant son absence, n'a agréé nul autre serviteur. Elle est toute disposée à le reprendre et blâme Florida qui, tous les ans, vient à la campagne avec un nouveau sigisbée. Elle n'aurait même pas de cavalier servant, quoique son mari soit un peu âgé, si ce mari ne vivait pas uniquement pour la chasse et pour la conversation des paysans, surtout des paysannes, que tous ses invités courtisent aussi. La très piquante scène v du premier acte montre qu'elle ferait volontiers

des concessions et que l'époux les accepterait avec plaisir, mais n'en veut pas faire de son côté. Il l'oblige à céder la place à des campagnardes à qui il veut offrir son gibier. Puis Paoluccio revient, guéri, dit-il, de bien des préjugés, fort incrédule sur la constance de Lavinia, lui qui, durant son voyage, n'a jamais été constant plus de quinze jours ; il appelle la fidélité une belle vertu, mais qui ne doit pas être despotique ; Florida est ravie de ces propos, mais Lavinia en est choquée et se retire. Alors Paoluccio propose à Florida une liaison à la Parisienne : personne ne connaîtra leur sentiment réciproque ; au besoin, il continuera à être le sigisbée de Lavinia, et Florida se laissera servir par un autre. « Mais, » dit Florida, « ne nous verrons-nous jamais en tête-à-tête ? » — « Nous n'avons rien à régler là-dessus, » répond-il. « Les circonstances offrent à l'improviste des moments heureux. » Pour bien montrer le prix qu'il attache à la liberté, il se met à faire la cour aux filles du pays. Lavinia essaye de le faire rougir, et, n'y réussissant pas, rompt avec lui ; elle se déclare malade et conjure son mari de la ramener en ville. Don Gasparo y souscrit, sans s'émouvoir autrement de ce qu'il appelle un dépit d'amour, un accès de fièvre que don Paoluccio aura causé à sa

femme. Lavinia, pour se consoler, prend un autre cavalier servant dont Florida ne veut plus.

Que l'on réfléchisse sur cette comédie où toutes les scènes portent, tant elles sont pleines de finesse, de vérité, d'agrément! Que l'on ne s'arrête pas aux belles maximes que certains des invités de Lavinia, Florida comprise, émettent par respect pour les conventions de la scène! Que l'on se représente cette femme primitivement honnête, mais esclave de la mode et délaissée par son mari, cette femme qui n'a pas la force de s'enfermer dans son devoir, et qui voit lui échapper les consolations irrégulières qu'elle avait goûtées autrefois! N'est-il pas évident que, puisqu'elle ne peut se résoudre à porter solitairement le deuil de ses illusions, c'est au vice vulgaire ou cynique, qui les lui a ravies, qu'elle s'adressera pour les oublier? Dans la réalité, elle prendrait, non pas un deuxième sigisbée, mais un deuxième amant, et elle ne choisirait pas le respectueux, le patient Mauro; elle disputerait Paoluccio à Lavinia ou elle choisirait un autre Paoluccio pour être sûre de ne pas faire ses frais inutilement et parce qu'une liaison avec un don Juan est la plus commode de toutes, quand on n'y met ni son cœur ni sa fortune. Mais c'est évidemment ainsi que Goldoni l'entend.

Dans son *Geloso Avaro*, il affirme que le sigisbéisme ne va jamais plus loin que la galanterie. Cela suffira-t-il pour nous faire prendre le change, à la lecture de la pièce, sur donna Aspasia, cette sœur si obligeante que, pour servir les vues de son frère Luigi sur donna Eufemia, elle fait prêter cent écus à Luigi par son mari ? Elle promet de trouver une occasion pour parler en faveur de son frère, pour remettre à destination un éventail. En effet, elle presse Eufemia, dont le mari, dit-elle, passe pour avare et jaloux, de venir à sa conversation composée de huit dames qui vivent à leur guise ; elle sollicite pour son frère la faveur d'être admis et tâche de faire accepter l'éventail qu'elle dit avoir reçu de Luigi, mais que le donateur ne serait nullement fâché, d'après elle, de voir dans les mains d'Eufemia. N'est-ce pas là une esquisse hardie et fidèle des femmes corrompues, dont la consolation est d'avoir des semblables ?

Goldoni a donné beaucoup de lourdeur à l'hypocrisie de la Rosaura de son *Padre di famiglia*, qui tient, dit-elle, chez sa tante des conversations fort édifiantes avec Ottavio, mais reçoit de lui avec grand plaisir, pour son instruction et celle de sa sœur, un traité scabreux sur le mariage. Federici a également forcé la note

dans les *Falsi galantuomini* : là, une jeune fille raconte qu'elle ne veut plus de son fiancé, qu'elle aimait passionnément, parce qu'elle a découvert qu'il n'a que 8,000 francs de rentes, somme avec laquelle elle ne peut vivre. Un des assistants lui dit voir dans ses yeux qu'elle en aime un autre ; elle répond que c'est lui qu'elle aime ; il dit n'avoir pourtant pas un revenu beaucoup plus fort ; elle assure qu'avec lui elle s'en contentera et jure de l'aimer toujours ; mais l'interlocuteur exige qu'elle promette que, si elle cesse jamais de l'aimer, elle se laissera enfermer à perpétuité dans un couvent et perdra sa dot ; alors elle déclare ne plus vouloir de lui et ajoute : « Le diable m'emporte, si dorénavant je pense aux hommes ! » Cette impudence devient naïve ou plutôt invraisemblable, à force d'être cynique ; mais il n'est pas hors de propos de constater que les auteurs du dix-huitième siècle, quand ils s'en mêlent, vont jusqu'aux puériles hardiesses du Théâtre-Libre. Dans *L'échange*, de Voltaire (1734), Mlle de la Canardière a hâte de se marier pour donner de l'amour à tous les jeunes gens, de la jalousie à toutes les femmes, et s'exprime en princesse délurée d'opérette (1). Mais souvent aussi les

(1) Il faut dire que la pièce, qui fut jouée à la Comédie

auteurs du temps savent rester dans la vérité sans cesser d'être hardis. J'ai relevé ailleurs la force avec laquelle Alfieri a peint, dans son *Divorzio*, la profonde corruption de la jeune Lucrezia Cherdalosi qui, les jours où sa mère reçoit, serre furtivement la main de l'un, joue du pied sous la table avec un autre et de l'œil avec un troisième; qui, pour assurer la liberté de sa liaison avec un quatrième, se fait, au moyen d'une déclaration écrite d'amour, demander en mariage par un amoureux naïf, l'évince parce que son amant le trouve trop jeune et lui substitue un riche vieillard (1). Dans la *Coquette corrigée*, de La Noue, une présidente, à qui le professeur de vice que nous avons vu plus haut a promis Clitandre, l'amoureux de Julie, vient sommer celle-ci de ne pas le lui prendre; elle se laisse dire qu'elle est déjà formée, répond de contribuer à former Julie, et dit à Clitandre :

On m'a de votre cœur engagé les prémices;
Je veux bien diriger vos feux encor novices;
Mes bontés, n'est-ce pas? surpassent votre espoir.
Venez donc. En public il faut nous faire voir.

Elle éclate de rire quand Clitandre lui demande si elle l'aime; car, pour elle, il ne s'agit

Italienne en 1761, n'était pas d'abord destinée au grand public.

(1) Voy. mes *Abbés et abbesses*.

pas de s'aimer. « Parbleu ! » lui dit en effet le séducteur de métier, « la question est neuve et me ravit. Nul amant, j'en suis sûr, jamais ne vous la fit. » Et il ajoute, en se tournant vers Clitandre :

Oui, tu peux exiger beaucoup sans qu'on te blâme,
Mais ces questions-là font rougir une femme.
(IV, x.)

Si bien que l'impudence de la présidente achemine la jeune coquette au repentir par la crainte de lui ressembler un jour. Dans la *Prude*, de Voltaire (1747), Mme Burlet répond à sa cousine qui se défend contre des bruits fâcheux :

Va, mon enfant : de toute cette histoire
Je ne croirai que ce qu'il faudra croire.
Prends un mari, deux même, si tu veux,
Et trompe-les, bien ou mal, tous les deux;
Fais-moi passer des garçons pour des filles,
Avec cela gouverne vingt familles,
Et donne-toi pour personne de bien,
Tiens, tout cela ne m'embarrasse en rien.
J'admire fort ta sagesse profonde.
Tu mets ta gloire à tromper tout le monde,
Je mets la mienne à m'en bien divertir,
Et, sans tromper, je vis pour mon plaisir.
Adieu, mon cœur! Ma mondaine faiblesse
Baise les mains à ta haute sagesse.
(III, IX.)

Et quand le naïf prétendu de la cousine demande pourquoi Mme Burlet ne l'a pas instruit des fredaines de sa parente, il obtient cette réponse :

Tiens, je suis vive et franche et familière,
Mais je suis bonne et jamais tracassière :
Je te verrais par ton ami trompé
Et comme il faut par ta femme dupé,
Je t'entendrais chansonner par la ville,
J'aurais cent fois chanté ton vaudeville,
Que rien par moi tu n'apprendrais jamais.

Cette réplique est de trop et nous ramène à l'étalage gratuit des mauvaises mœurs ; mais la réponse à la cousine ne dépassait pas le cynisme que deux amies diversement corrompues pouvaient alors se permettre dans le tête-à-tête.

Dans la *Contagion* d'Augier, une marquise fait venir chez elle l'actrice Navarette que son frère tutoie, pour prendre des leçons d'opérette et pour embarrasser le baron d'Estrigaud qui entretient cette fille ; elle cause avec elle des scandales récents du grand monde, allume une cigarette et en offre inutilement une autre, car l'actrice ne fume pas. Voilà certes qui est hardi. M. Ibsen, à son tour, affirme dans les *Revenants* que ce sont les gens du monde qui, chez les filles entretenues, tiennent les propos risqués. Mais Saurin, dans les *Mœurs du temps* (1760),

avait introduit une comtesse qui, elle aussi, fraye avec les filles de joie, et les trouve trop réglées dans leurs habitudes. Cette comtesse, qui veut relever par un beau mariage la fortune d'un de ses amis, lui recommande de ne pas aller au moins aimer sa femme, qualifie une dame de ses amies de *bégueule* et raconte avoir soupé dernièrement chez une *espèce*, la petite Bélise; elle en est sortie à minuit parce que les espèces se couchent plus tôt que les grandes dames, et est allée avec le marquis chercher où finir la soirée.

III

La comédie aborda alors aussi plus d'une fois la question des longues liaisons irrégulières dont la durée ne fait qu'accroître l'embarras. Elle le fit avec assez de prudence et de hardiesse. On sait qu'Augier, pour plaider en faveur du divorce, accumule sur Mme Caverlet, dans la pièce de ce nom, toutes les circonstances qui peuvent atténuer la faute d'une femme qui vit maritalement avec un homme qu'elle ne peut épouser. M. Merson, le vrai mari, qui vit toujours, avait tourmenté sa femme et lui avait à peu près mangé sa dot; le tribunal l'a reconnu en attribuant, dans la sentence de séparation, les enfants à la

mère. Mme Merson s'est retirée chez une tante riche mais dévote et avare. Elle a connu Caverlet et s'est éprise de lui, mais sans lui céder. Sa tante lui a fermé alors sa maison, prétendant qu'elle avait un amant, et de désespoir, elle s'est mise en ménage avec Caverlet qui, par une association bizarre mais chère aussi à l'école romantique, l'appelle *sa femme devant Dieu ;* et Caverlet élève les deux enfants Merson avec tendresse. Tout ce monde est aussi heureux que vertueux, jusqu'au jour où le mari, conduit par sa cupidité, vient y semer la douleur. Augier est si féru de sa thèse, qu'il ne s'aperçoit pas qu'il la fait condamner par la fille de la fausse Mme Caverlet s'écriant qu'une femme qui avait des enfants devait trouver dans son amour pour eux la force de ne pas vivre en état d'adultère ; car le malheur de cette famille vient non pas de la loi qui interdit le divorce, mais de la faiblesse par laquelle la mère, sans faillir, s'était du moins laissé compromettre. Il y a une morale plus exacte et une connaissance plus vraie de la réalité dans la *Natalie* de Mercier. Là aussi on nous présente un faux ménage qui réclame la considération due aux vrais : M. de Fondmaire a enlevé Mlle de Clumar, l'a installée dans une maison où il ne la visite qu'en secret, accompagné d'un seul serviteur. Il exige pour elle les égards

les plus délicats. Par ses vertus, dit un confident, elle *commandait le respect sans paraître l'exiger* : « Sa conduite, sa tendresse, son attachement fidèle l'emportaient sur l'amour même de la plus tendre épouse, et je commençais à croire que les nœuds du mariage n'étaient pas si favorables à la constance que l'état de liberté où vous viviez » (I, VI). Mais cette liaison si édifiante qui dure depuis dix-huit ans, M. de Fondmaire en est las. Comme le reconnaîtra bientôt son imprudente compagne, « l'amour illégitime, et c'est son premier châtiment, entraîne après lui l'inconstance » (III, I). Fondmaire le reconnaît aussi : « Dans notre ivresse, nous avons méprisé le nom d'époux comme une chaîne servile inventée par la défiance et faite pour des cœurs vulgaires. » Il ne s'en prépare pas moins à épouser une jeune fille. Déjà Mlle de Clumar renvoyait à son amant la fortune qu'il voulait, en la quittant, lui assurer, et se disposait à s'ensevelir dans un couvent après avoir engagé sa rivale hésitante à accepter la main de Fondmaire, quand cette abnégation lui ramène le cœur de l'infidèle ; et l'on découvre que la personne que Fondmaire allait épouser est une fille qu'il a eue de Mlle de Clumar et qui avait disparu. Toute cette fin est romanesque, mais la donnée de la pièce méritait un autre dénoue-

ment et promettait mieux que la déclamatoire *Eugénie* de Beaumarchais, dont le sujet est jusqu'à un certain point analogue.

En apparence, Mme de Saint-Phar, dans *Le Danger des liaisons*, de Mme de Beaunoir (1783), est aussi résignée que la maîtresse de M. de Fondmaire ; elle n'a pas murmuré quand la passion de M. de Mercourt s'est réduite à de l'amitié, quand il s'est marié ; elle est même venue à sa campagne pour l'aider à former sa jeune épouse, trait de mœurs qui ne manque pas d'originalité. Elle le détourne par des arguments fort respectables de ramener à Paris la jeune femme qui commence à s'ennuyer de la solitude. Mais, en réalité, elle aime encore Mercourt et veut se venger de son abandon. Elle essaye de brouiller le jeune ménage, d'entraîner Mme de Mercourt à un bal où doit se trouver un jeune homme qui avait jadis souhaité la main de Cécile et pense un instant y réussir. Mme de Beaunoir, elle non plus, ne farde pas la vérité.

La pièce de Mercier nous a montré une fille naturelle rivale, puis confidente de sa mère ; toutefois, le lien du sang qui unit ces deux femmes n'est révélé qu'au dénouement. Les auteurs du dix-huitième siècle ont en effet traité plusieurs fois la question des bâtards, mais moins, chose remarquable, par rapport à l'aban-

don matériel ou moral auquel ces enfants sont exposés que par rapport aux relations qui peuvent se produire entre eux et des parents qu'ils ne connaissent pas. Dans la *Femme d'intrigues*, de Dancourt (1692), dans ses *Agioteurs* (1710), dans les *Provinciaux à Paris*, de Picard (1802), on touche, fort gaiement du reste, à la situation précaire des pauvres êtres dont les parents ne songent qu'à se débarrasser, et il faut avouer que c'est là le genre d'infortune auquel est surtout exposé un bâtard. Mais, enfin, l'autre face de la question offre aussi de la vérité et de l'intérêt : Dumas fils a peint un enfant naturel que son père veut tout d'un coup reconnaître parce qu'il apprend qu'il y trouverait honneur et profit ; Augier, dans les *Fourchambault*, en a conçu un autre qui sauve le sien de la faillite et supporte stoïquement l'insulte d'un demi-frère qui ne le connaît pas. De même, dans Beaumarchais, Marceline veut épouser Figaro et Figaro dupe Bartholo ; or, Figaro est fils de Bartholo et de Marceline. Dans la *Mère coupable*, du même Beaumarchais, la bâtarde du comte et son frère putatif, le bâtard de la comtessse, s'éprennent l'un de l'autre. Dans *Mélanide*, de La Chaussée, un fils, légitime il est vrai, mais né d'un mariage secret, devient le rival de son père qu'il ne connaît pas et l'in-

sulte. Dans le *Juge*, de Mercier, un bâtard se trouve obligé, comme magistrat, de condamner son père, et pareillement, si vif est alors le goût pour ces situations, dans *El delincuente honrado*, de l'Espagnol Jovellanos, un père est obligé de condamner son bâtard.

Quant à la pièce de Diderot, dont le titre semblerait promettre une étude complète de la question, toute la hardiesse en est dans ce titre, seule partie, pourrait-on dire, où l'auteur traite son sujet. En effet, on voit bien que Diderot fait de son Dorval une sorte de marquis de Posa : une dame travaille à conserver, en la personne de cet homme incomparable « à la vertu opprimée un appui, au vice arrogant un frein, un frère à tous les gens de bien, à tous les malheureux un père qu'ils attendent, au genre humain un ami, à mille projets honnêtes, utiles et grands, cet esprit libre de préjugés et cette âme forte qu'ils exigent et qu'il a (IV, III). » Mais c'est à peine si Diderot parle de l'irrégularité de sa naissance. La première allusion qu'il y fasse est à la troisième scène du troisième acte, où Clairville demande d'un mot à Dorval s'il croit que cette naissance empêcherait Constance de l'épouser : « Si Constance était capable de ce préjugé, répond Dorval, elle serait indigne de moi. » Il faut ensuite attendre jusqu'à la deuxième

scène de l'acte IV, et ce n'est que dans la troisième de ce même acte IV que Diderot essaye de nous faire plaindre la destinée entière de Dorval, qui, jusque-là, ne souffrait que de la position où il se trouve entre la femme qu'il aime et celle dont il est aimé ; et nous songions d'autant moins à le plaindre qu'il est fort riche. Changez le titre de la pièce et personne ne se doutera que Diderot prétend nous y faire réfléchir sur le sort des bâtards.

IV

Considérer surtout, comme le théâtre le faisait alors, le malheur de la bâtardise dans des rencontres tardives, hypothétiques avec les parents, c'était, à la vérité, ne pas mettre encore dans tout son jour la responsabilité immédiate, certaine, durable des parents. Mais il n'en faudrait pas conclure que la comédie ne voyait que les motifs semi-avouables qui peuvent entraîner une femme à faillir. Car elle nous offre souvent le type de la femme qui simule l'amour par intérêt. En observant les mœurs de son temps, elle a renouvelé le type de la servante ou de la gouvernante maîtresse. Dans le théâtre du dix-septième siècle, les soubrettes gourmandent et mènent quelquefois leurs maîtres, mais par dé-

vouement et pour les empêcher de commettre de lourdes sottises ; ou bien, quand elles les dupent par cupidité, leur ambition ne va qu'à s'assurer les cadeaux de l'ennemi qu'elles veulent introduire dans la place. Au dix-huitième siècle, où la distinction des classes commence à s'effacer, où le particulier se sent moins responsable devant la tradition, la soubrette ambitieuse vise à se faire épouser. *L'Amor finto e l'amor vero* d'Albergati n'est qu'une farce, mais la sommation de la caméristé Petronilla à un comte qui lui a promis le mariage pour avoir l'accès de sa jeune maîtresse est au moins fort amusante :

« Très honoré Monsieur,

» Vous me semblez, Monsieur le comte, un bel original, vous qui après tant de promesses me tenez le bec dans l'eau. Je suis une femme, je suis une servante, vous êtes un homme et un cavalier, mais je saurai parfaitement faire valoir mes droits et renverser vos petites combinaisons. Il faut m'épouser avant ce soir, ou je vous ferai repentir de votre légèreté en révélant à mon maître l'intrigue de sa fille. Seigneur bonne pièce, nous avons un compte à régler. Il faut avant ce soir m'épouser, m'épouser avant ce soir.

» Et je vous salue tendrement.

» Petronilla Taccagni. »

Les héroïnes de la *Cameriera Brillante*, de la *Castalda* de Goldoni font faire leurs quatre volontés à leurs maîtres et les épousent à la fin. Valentina, dans sa *Donna di governo*, est moins heureuse sans être moins adroite ; elle a un amant et une sœur à sa charge; sur le point d'être surprise par Fabrizio son maître, elle les cache tous deux dans une pièce voisine, puis explique les entrevues que Fabrizio lui reproche avec le premier par le désir de marier la deuxième. Les deux nièces du bonhomme viennent dénoncer la présence de l'intrus ; on croit Valentina perdue, mais elle ouvre triomphalement une porte et montre les deux prétendus fiancés ensemble. Plus loin, on la surprend à faire rédiger son contrat de mariage avec son amant; elle réussit un instant à faire croire que c'est le contrat de mariage d'une des deux nièces avec un timide jeune homme qu'elle a pris sous sa protection (1). Dans la *Guerra* de Goldoni, le commissaire des guerres, Polidoro, se croit très fort parce qu'il est peu délicat sur la manière de faire fortune ; cependant, il estime et encourage une ex-blanchisseuse, la vivandière

(1) Giovanni Giraud, un peu plus tard, décrira joyeusement les intrigues matrimoniales d'une cuisinière auprès d'un fils de famille, dans *L'Ajo nell' imbarazzo.*

Orsolina, à qui il prête de l'argent ; il l'engage à continuer à gagner le tiers, le double, les deux tiers sur les boissons et le tabac, lui raconte qu'il a été simple tambour, lui laisse entrevoir qu'il pourrait bien, à la paix, l'épouser par considération pour ses talents de marchande ; elle s'établit encore mieux dans son esprit en exposant son projet de monter une banque de Pharaon et de faire des prêts aux joueurs, et finalement le fait chanter (I, VI ; III, VIII). Mais, de toutes les fines mouches qui spéculent sur une faiblesse sénile, la plus remarquable est celle du *Vieux Célibataire* de Collin d'Harleville (1792). La pièce est trop connue pour que nous analysions tout au long l'excellent rôle de Mme Evrard : qu'il suffise de rappeler l'habileté de son double jeu avec l'intendant, l'art avec lequel elle emploie l'innocence de deux enfants et les épanchements mélancoliques pour attendrir le vieillard, enfin la contre-mine qu'elle oppose aux démarches des légitimes héritiers.

V

L'art de se faire épouser n'est naturellement pas le monopole des soubrettes et des gouvernantes. Le théâtre, aujourd'hui, nous montre souvent des femmes qui, après s'être mises hors

du monde par leurs mœurs, prétendent y rentrer par le mariage : tel est le sujet du *Demi-Monde*, de l'*Aventurière*, du *Mariage d'Olympe*, de la *Contagion*, sans parler des *Faux ménages* de M. Pailleron, où l'héroïne ne fait que se prêter à une tentative de son amant pour la faire accepter parmi les honnêtes gens. Ce thème était, au contraire, neuf par rapport à Molière, chez qui les coureurs de mariage sont toujours des hommes ; au temps de Molière, on épousait quelquefois une roturière ou une bâtarde pour son argent, mais on n'eût pas épousé une fille perdue pour sa beauté, et le demi-monde ne pouvait pas aspirer au mariage par la simple raison qu'il n'existait pas. Le dix-huitième siècle a vu naître les intrigantes qui épousent. Dans *Jenneval ou le Barnevelt français* de Mercier (1782), imité d'une pièce anglaise de Lillo, mais fort amélioré, Jenneval a détourné une somme pour mettre dans ses meubles Rosalie qu'il aime éperdument. Pris de remords, il voudrait vendre tout et rembourser. Rosalie lui conseille d'emprunter plutôt en attendant qu'il hérite d'un oncle; certes, dit-elle, elle vivrait avec lui dans un galetas, mais il vaut mieux qu'il se fasse par avance honneur de la fortune qui lui reviendra un jour. Le pauvre Jenneval, ensorcelé, ne veut même pas permettre que le caissier qu'il a

trompé parle mal de Rosalie : « Je ne serai heureux, s'écrie-t-il, que lorsque je pourrai l'avouer et la montrer à tous les yeux, portant mon nom et possédant mon cœur. » Rosalie joue adroitement son rôle, se déclare prête à renoncer à Jenneval, exige qu'il cesse de la défendre contre les insultes : « Surtout laisse-lui dire tout ce qu'il voudra de ma personne. Que m'importent les discours de l'univers? De toi seul dépend ma renommée, mon bonheur. J'apprendrai à tout souffrir dès que ton intérêt paraîtra l'exiger. » Les chefs et l'oncle de Jenneval lui offrent son pardon à condition qu'il quitte Rosalie. « Abandonnez-moi tous, répond-il; mais du moins ne me tourmentez plus !... J'aime, et c'est à celle qu'on outrage, dont on révoque en doute les vertus connues de moi seul, que je dois la modération dont j'ai usé jusqu'ici. Ma raison justifie tout l'excès de ma tendresse. Je remplirai les engagements chers et sacrés de mon cœur. Que ne puis-je dès ce moment, pour effacer des soupçons injurieux, la conduire aux pieds des autels? Là on verrait combien je la respecte ! » La déclamation qui se mêle à ces paroles ne peint que mieux l'égarement de la passion juvénile. Traquée par la police, Rosalie conçoit le projet de faire assassiner l'oncle pour mettre la main sur l'héritage. Mercier n'a pas

assez préparé ce projet, d'autant qu'il s'obstine, suivant l'usage du temps, à soutenir que les relations de Jenneval et de Rosalie sont demeurées pures, mais il a très bien conduit la scène où elle fait un instant accepter par Jenneval la pensée de son expédient. Elle essaye d'abord de le lui suggérer : « Ah ! pense pour moi ! Car le trouble qui m'agite m'ôte la faculté de penser. » Jenneval ayant dit de son oncle : « Que peut-il pour mon bonheur ? » elle écarte le mouchoir dont elle couvrait ses yeux et dit : « Il peut mourir. » Elle fait signe à un homme à elle d'aller frapper le coup ; puis, joyeuse et caressante, annonce à Jenneval qu'avant la fin de la nuit leur adversité aura un terme, se fait répéter qu'il lui obéira. « Méconnais-tu ton amant ? » dit-il. — « Tu l'es, répond-elle. C'est fait. Tu deviens en ce moment la plus chère moitié de moi-même. » Elle le presse alors de se défaire du vieillard. Il résiste. Elle lui apprend qu'elle avait prévu sa faiblesse et qu'il n'a plus qu'à être son accusateur ou son complice.

Ce qui a permis à Mercier d'être plus hardi sur certains points que Lillo, par exemple de mettre sous nos yeux la scène où Rosalie emporte l'acquiescement tacite du jeune homme, c'est qu'il est parti d'une donnée plus appropriée au dénouement. La tentatrice, dans Lillo,

est une hétaïre d'un certain rang, qui a un train de maison ; elle a attiré le jeune homme chez elle en feignant d'avoir à le consulter sur une affaire et s'est promis de ne pas l'effaroucher (1); on comprend donc mal qu'elle s'embarque dans un assassinat. Au contraire, Mercier a développé habilement une indication de Lillo qui fait dire quelque part à son héroïne qu'un tuteur veut la dépouiller : il a fait de sa Rosalie une fille du peuple que le dénuement et le voisinage d'un personnage que nous retrouverons tout à l'heure amènent à la pensée d'un crime lucratif.

D'autres ne nourrissent pas des projets si noirs et ne visent même pas au mariage, mais savent se faire vivre. Les Italiens en ont montré de fort curieux spécimens. Ils en découvrent même dans des conditions assez relevées. Leur théâtre, comme le nôtre, à cette époque, présente, avons-nous dit, peu de femmes méchantes ; mais ils savent, à l'occasion, marquer l'insensibilité qu'engendre l'amour des jouissances. Dans l'*Adulatore* de Goldoni, une dame qui se laisse courtiser par un grand personnage,

(1) Il est vrai qu'elle se tient mal parole ; car à peine est-il entré, qu'elle s'avance vers lui à mesure qu'il recule, pose sa main sur la sienne et lui demande en termes libres s'il n'a jamais aimé. I, v.

tout en le trouvant ennuyeux, s'entend demander par lui s'il faut permettre à son mari, qui est militaire, de venir passer l'hiver près d'elle. « S'il vient avec de l'argent, c'est bien, » répond-elle ; « sinon, il peut rester où il est. » Et elle se vante de la discrétion qui lui fait préférer d'être expulsée par son propriétaire qu'elle ne peut payer, plutôt que de compromettre l'interlocuteur qui a la bonté de s'intéresser à elle. Mais naturellement la plupart de ces rouées appartiennent à une condition inférieure, ainsi la Smeraldina de l'*Uomo di mondo* de Goldoni, la Catta de sa *Putta onorata*. Ce dernier rôle est malheureusement incohérent. Tantôt Catta est une femme raisonnable qui, avant de marier sa cadette, veut savoir à qui elle la donne, tantôt elle est jalouse de cette sœur ; tantôt elle sert un séducteur, tantôt elle favorise un honnête amoureux ; mais, dans son fond, c'est une femme du peuple qui aime la bouteille, qui a mal vécu et qui soutire de l'argent à tous les adorateurs de sa sœur. Au surplus, son homonyme, dans la *Buona Moglie* du même comique, a toute la suite de caractère qu'on peut désirer. De même, la Felicità de sa *Donna di governo*, qui tire de l'argent de sa sœur en lui prêtant sa maison pour recevoir son amoureux, ou de celui-ci en persuadant à celle-là

qu'il est corrigé de ses vices. Ailleurs, la paysanne Lisetta, que des soldats viennent de voler, essaye très habilement de se récupérer sur le comte Claudio. Le comte lui ayant payé les quatre *paoli* auxquels elle évaluait sa perte, elle les compte soigneusement, puis ajoute : « Et vous ne voulez rien me donner pour la peur qu'on m'a faite ? »

Le comte. — Bon, voilà une autre affaire ! Avez-vous encore de la marchandise ?

Lisetta. — Oui, quelques fruits.

Le comte. — Combien en voulez-vous ?

Lisetta. — Trois *paoli*.

Le comte. — Les voilà.

Lisetta. — Prenez.

Le comte. — Oui, mais portez-les chez moi.

Lisetta. — Ah, non !

Le comte. — Quoi donc ?

Lisetta. — Je ne vais pas chez un officier.

Le comte. — Pourquoi ?

Lisetta. — Je ne voudrais pas qu'il m'arrivât ce qui est arrivé à ma mère.

Le comte. — Et qu'est-il arrivé à votre mère ?

Lisetta. — Je ne sais pas. Je ne peux pas et je ne veux pas venir chez vous.

Mais elle boude si adroitement, pleure et se rasséréne si à propos, qu'elle finit par se faire

donner un sequin qu'elle emporte en courant (1).

Les deux paysannes qui écoutent les douceurs et acceptent les cadeaux de tout le monde, dans la *Villeggiatura* de Goldoni, sont encore assez naïves : une d'elles s'est un jour amusée à barbouiller un chien avec le fard d'une dame, et on ne voit pas qu'elles aient encore répondu à leurs galants autrement qu'en les assourdissant de leur caquetage ou en donnant aux uns les présents des autres. Mais le mari de l'une et la mère de l'autre sont moins ingénus et escomptent les bénéfices : « Venez chez ma mère, » dit l'une des deux villageoises à un galant ; « elle vous verra volontiers (2). » Certaines femmes ont même su, sans faire crier, se passer de rentes et de profession. Dans la même pièce de Goldoni, un jeune domestique dit vouloir faire, une fois marié, le métier de son père, c'est-à-dire rien du tout. « Et qui défrayait la maison ? » demande quelqu'un. — « Ma mère. » — « Et quel métier faisait-elle ? » — « Rien du tout. » Je ne vois pas que le rôle de Regina dans les *Revenants* de M. Ibsen soit plus hardi. Dans la *Filosofia dei birbanti* de Federici, une cabaretière dit que, quand elle s'est mariée, on ne mangeait pas

(1) *La Guerra*, II, II, III, IV.

(2) Voir les scènes I, VI ; II, IV ; III, VIII.

tous les jours dans le ménage, qu'elle a heureusement excité ou plutôt écouté la compassion d'un homme charitable, qu'alors son mari a eu à manger; que sans doute il l'a d'abord battue, mais que, quand il a vu *la première somme que la charité lui avait rapportée*, il a commencé à l'estimer. A présent, les deux époux vivent en paix, et le monde, qui a d'abord murmuré, se tait depuis qu'ils sont riches.

De son côté, un Français, La Chaussée, nous montre, dans l'*Ecole des mères*, un fils de famille qui croit séduire une vertu et tombe dans les pièges d'une coquine. L'Arthénice de cet enfant gâté a une soubrette qui reçoit d'abord fort bien son messager Lafleur, puis l'éconduit sans cérémonie à l'approche d'un vieux baron qui, dit Lafleur,

> Mordant la grappe et d'un air tout honnête
> Accompagné pourtant d'un geste cavalier,
> M'a flatté, si jamais le hasard me ramène,
> Qu'il aurait la bonté de m'épargner la peine
> De descendre par l'escalier.
>
> (I, VI.)

Mais le maître de Lafleur n'en est pas moins, assure-t-on, aimé seul, et en effet Arthénice écrit au jeune fat qu'incapable de résister plus longtemps à sa passion, elle se laissera enlever le soir même. Elle fuit réellement avec lui la

maison paternelle ; mais ses parents, qui étaient d'accord avec elle, font arrêter les deux fugitifs, et ne retirent leur plainte que moyennant finance (IV, I ; V, IV, VI).

CHAPITRE VII.

I. Courtisanes de tout étage. — II. La dangereuse indulgence des romantiques ne fait que commencer à poindre. — III. Les femmes de théâtre et leurs parents.

I

Ceci nous amène à une classe de personnes que, depuis qu'on avait à la fois épuré et approfondi la comédie moderne, on n'osait plus mettre sur la scène, du moins dans les deux nations dont nous parlons, les courtisanes (1). Les au-

(1) On sait qu'en Angleterre, Otway, dans *Venise sauvée*, avait fait assister le public à la conversation de la courtisane grecque Aquilina et de son amant Pierre. Pierre reproche à Aquilina de s'être livrée à un sot; Aquilina répond qu'elle avait besoin d'argent, de protection, que d'ailleurs ce sot est trop vieux pour être un dangereux rival; et l'amant apaisé la charge de tirer de lui des secrets politiques; plus loin, le sot en question entre chez Aquilina malgré elle, fait sortir la servante, presse la courtisane de se mettre au lit, lui donne de l'argent, et, pour la dérider, imite le bœuf et le chien.

teurs du dix-huitième siècle n'ont pas ajouté grand'chose à l'étude des métiers interlopes; leurs revendeuses, leurs croupières ont des équivalents dans la Frosine de *l'Avare*, dans les héroïnes de la *Devineresse*, de Th. Corneille et Visé, dans la *Femme d'intrigue*, de Dancourt. Il y avait pourtant mieux à faire à une époque où Mercier dit que les femmes s'étaient faites *entremetteuses d'affaires*, qu'elles assiégeaient les ministres, qu'elles plaçaient des maris, des amants et tous ceux qui les payaient (1); mais nous avons déjà vu, du moins pour ce qui touche aux prétentions littéraires, que la comédie, tout en célébrant la souple habileté des femmes, ne la peignait pas hors du cercle de la vie intime. Je ne vois guère, en effet, à citer qu'un mot du *Satirique*, de Palissot (1782), sur une intrigante qui, *détrompée enfin des charmes de l'amour*, fatigue la cour et les bureaux

> Et se fait en secret un très gros revenu
> En vendant le crédit qu'elle n'a jamais eu.

En revanche, la comédie osa, au dix-huitième siècle, peindre la courtisane, ou plutôt, ce qui n'était guère au reste moins hardi et ce qui était infiniment plus neuf, le demi-monde qui nais-

(1) *Tableau de Paris*, III, p. 150 et suiv.

sait alors. Les petits-maîtres de Dancourt avaient bien sur leurs tablettes, à côté de chansons libertines, des adresses scandaleuses, et l'on savait les noms des personnes chez lesquelles, *quand ils étaient un peu en train, ils allaient, sur les trois ou quatre heures du matin, faire un peu de bruit pour se divertir* (1); Dancourt a même osé mettre sur la scène une femme Dubuisson qui fait des mariages sans curé ni tabellion et chez qui les dames vont boire du champagne avec leurs amants, sous prétexte d'y faire une cure au lait (2). Mais un abîme séparait encore au dix-septième siècle, non seulement la femme honnête, mais la femme galante de la fille entretenue.

Ici également les auteurs du dix-huitième siècle usèrent de précautions.

Quelquefois, en effet, ils jurent que leurs courtisanes n'en sont pas, sûrs et heureux de n'être pas crus du public. Par exemple, La Harpe nous apprend que Mouslier de Moissy s'applaudissait d'avoir, dans sa *Nouvelle école des femmes* (1758), mis sur la scène une femme entretenue sans blesser la décence. Or, Moissy avait eu si peur de blesser la décence qu'à prendre cette jolie

(1) Dancourt, *Le chevalier à la mode*, II, x, et III, iv.
(2) *Vendanges de Suresnes.*

comédie au pied de la lettre, sa Laure est simplement une personne qui aime qu'on lui fasse la cour. Elle vit entourée d'hommes; elle a aimé un chevalier; Saint-Fard néglige sa femme pour elle; elle serait disposée à aimer Saint-Fard, mais parce qu'elle le croit garçon. Elle s'inquiète de l'opinion du monde : « Sais-je, » dit-elle, « jusqu'où va le mal que peuvent penser de mon amour pour la liberté ceux qui ne me connaissent que de nom, tandis que ceux qui viennent chez moi me mésestiment peut-être très respectueusement et ont la fausse idée de croire qu'un d'eux est plus heureux que les autres? » Mais précisément Moissy veut qu'on suspecte Laure et qu'on se défie quand il dit qu'elle doit sa fortune au legs d'un vieux célibataire qui allait l'épouser quand il mourut. Les spectateurs le comprirent fort bien, et même, après un succès très flatteur, la pièce disparut de l'affiche comme trop hardie. Creuzé de Lesser nous l'apprend dans la préface du *Secret du ménage* (1809), où il en a repris la donnée; encore Creuzé de Lesser garde t-il dans la coulisse le personnage auquel il donne le rôle de Laure et le fait-il qualifier tout uniment de *franche coquette*, qui *ne peut inspirer qu'une ardeur passagère.*

Il y avait à cette équivoque un inconvénient, c'était d'exposer les auteurs à prêter à des per-

sonnes qui, dans leur pensée et dans celle du public, sont des courtisanes, des sentiments qui font trop d'honneur à la corporation. Par exemple, nous verrons la Laure de Moissy détacher d'elle Saint-Fard et le renvoyer à sa femme, invraisemblance que Creuzé de Lesser a évitée en dédoublant le personnage de la femme entretenue. A lire la première partie des *Courtisanes*, de Palissot (1782), on se demande s'il ne va pas par avance traiter le sujet de la *Dame aux Camélias;* Rosalie y donne fort dédaigneusement à sa suivante un lingot d'or envoyé par le financier Mondor, parce que Mondor est ennuyeux et de mauvais ton; elle hésiterait à permettre à ce Crésus *d'être de ses amis*, même s'il lui offrait un équipage; elle se choque de ce qu'il a fait fortune en maniant le *caducée*, c'est-à-dire en servant les amours des grands; elle se choque également de ce que Naïs et Glycère sont parvenues à faire oublier leurs débuts et à épouser des marquis et des vicomtes. Elle rougit à la pensée que le jeune et naïf Gernance, dont elle est la première passion, brûle de l'épouser; elle lui dit vouloir le sauver de lui-même, et fait à sa profession une allusion qu'on ne comprendrait guère d'ailleurs si Gernance ne protestait qu'*elle se reproche trop des erreurs de jeunesse*. Rosalie a même un peu d'af-

fection véritable pour Gernance. Serait-ce que déjà le théâtre méditait la réhabilitation de la courtisane? Le fait n'aurait rien d'étonnant dans l'époque qui vit paraître le roman de *Manon Lescaut*, et où Voltaire avait glorifié la probité de Ninon dans une pièce que la censure empêcha de jouer (1); dès les premières années du siècle suivant, en 1808, Emmanuel Dupaty écrira un opéra comique à la gloire de la moderne Aspasie; le jeune Sévigné y peindra à sa mère avec ravissement la grâce de Ninon; il lui a entendu chanter des vers de la marquise :

O délice ineffable! En ce moment suprême,
Un seul amour semblait unir tout ce que j'aime.
Non, descendus des cieux à mes regards ouverts,
Les sons harmonieux des célestes concerts
Auraient fait moins d'effet sur mon âme enivrée
Que vos vers enchanteurs dans sa bouche adorée.

Ninon se présente sous un déguisement chez Mme de Sévigné, fait sa conquête, est embrassée par elle et ramène obligeamment son adorateur au devoir. En 1805, Barré, Radet et Desfontaines avaient, dans un vaudeville, allègrement pardonné à Sophie Arnould ses amants en faveur de ses charités, et, quelques années plus tôt, Bouilly et Pain, dans la préface de *Fanchon la vielleuse*

(1) *Le Dépositaire* (1767), dont nous avons déjà parlé.

(1795), avaient déclaré laisser à la chronique les faiblesses qu'elle attribuait à la *Ninon du boulevard* et ne rappeler d'elle que ses bienfaits.

Mais, en réalité, rien n'est plus loin de la pensée des auteurs comiques français et italiens du dix-huitième siècle que la réhabilitation des filles perdues. La Rosalie de Palissot est surtout vaniteuse ; c'est surtout son amour-propre qui est touché de l'amour de Gernance ; elle attend du mariage, qu'elle souhaite en feignant de le repousser, un moyen d'écarter, de mortifier ses amies ; en attendant, elle dissimule avec elles et avec Gernance, et, quand elle engage l'ingénu à venir oublier ses projets matrimoniaux dans une réunion à laquelle assisteront Clorinde et Erminie, c'est qu'elle compte employer ses amies à ses desseins. Au moment où il vient d'y consentir en lui faisant promettre de l'épouser le lendemain, elle se rend secrètement chez Mondor, en disant à la soubrette : « Il le faut bien (1). » Palissot a même assez bien étudié le monde auquel elle appartient. Rosalie prend des leçons de chant et de peinture ; elle tient salon ; outre ses amies et Mondor qui se racontent les nouvelles galantes

(1) On trouvera une situation analogue dans le roman de M. Hector Malot, *Cara*.

du jour, on voit chez elle Sophanès, le philosophe à la mode, l'apologiste du plaisir, et l'abbé Fichet, professeur dameret de musique vocale. Tout ce monde s'emploie à marier Rosalie ; Sophanès travaille Gernance, et, pour achever de l'engluer, fournit à Rosalie un faux billet de milord Carlinfort offrant d'épouser lui-même ; Mondor, ce qui est d'une observation plus hardie encore, approuve, *sous condition*, le dessein de Rosalie : « J'entends, » dit la soubrette. Le financier donne même à cette occasion une nouvelle bague et envoie sur-le-champ prévenir Erminie et Clorinde pour que le soir elles ne commettent pas d'imprudences devant Gernance. La soubrette n'est pas très originale : Mercier, dans *Jenneval*, a placé d'une manière plus piquante auprès de son héroïne une femme à qui une maladie avait enlevé à la fois sa beauté et ses adorateurs ; mais enfin, la Marton de Palissot tient son rôle en poussant sa maîtresse à stimuler la générosité de Mondor et en lui conseillant de convertir les bijoux en bons contrats de rente. Donc, loin de vouloir nous donner de la sympathie pour sa Rosalie, Palissot ne déguise son caractère au début de la pièce que pour obtenir du censeur la permission de la faire connaître un peu plus loin.

Les courtisanes de bas étage paraissent quel-

quefois dans la comédie française et italienne du temps ; par exemple, dans la *Buona moglie*, de Goldoni, on voit deux femmes de mauvaise vie, Sbrodegona et Malacarne, qui font bombance avec un fils de famille, bafouent son père ; et il se trouve un ami officieux pour vanter au jeune dissipateur la danse, le joli pied de l'une d'elles, l'amour qu'elle a pour lui. Il y a même une allusion aux maisons de passe dans les *Caquets* de Riccoboni ; car on y dit que la femme d'un batelier, pendant les absences de son mari, recevait chez elle des femmes à panier, des militaires, enfin faisait parler d'elle. Mercier aurait porté plus loin que tous la hardiesse si son *Charles II, roi d'Angleterre, en certain lieu*, avait jamais pu être destiné à la scène. On devine, en effet, ce qu'est ce certain lieu, les personnages qu'on y voit, les propos qu'on y entend. Disons, au surplus, qu'il n'y a rien de piquant dans la pièce, sauf une idée vraiment saisissante : une des pensionnaires de la maison, qui cause avec le roi sans le connaître et qui lui expose son mépris pour les hommes, lui dit qu'elle *aime à voir à bas la tête des tyrans, mais que cela est trop rare ;* ce mot frappe d'autant plus le fils de Charles Ier que la femme s'appelle Judith ; il s'empresse de protester qu'il n'est pas un tyran et prend congé d'elle.

II

Plutôt que d'accorder l'absolution aux courtisanes, le théâtre comique du dix-huitième siècle aurait donné, sur son déclin, dans une autre des erreurs chères au romantisme, savoir que la vertu se conserve au milieu de toutes les imprudences propres à la faire perdre. Ici, il se sépare de la tragédie du temps, qui garde la prudence de l'âge antérieur. Mais il ne s'ouvre à cette chimère que dans de simples levers de rideau ; de plus, dans les petites pièces romanesques et légèrement érotiques qu'elle lui inspire, il y mêle bien plus de vérité que ne feront les romantiques, et la rend par là beaucoup moins dangereuse. Chez Mme de Staël, chez Victor Hugo, ce sont des jeunes filles riches, des femmes mariées qui s'exposent aux plus dangereux tête-à-tête, et, en exprimant la confiance qu'on n'exigera pas le sacrifice de leur honneur, donnent clairement à entendre qu'elles ne le refuseraient pas si on avait l'indiscrétion de l'exiger. Leur imprudence est sans excuse, parce que, d'un côté, le plus précieux avantage de la fortune pour la femme est précisément de la mettre à l'abri de certaines tentations et de certaines promiscuités, et parce que, d'autre part,

l'épouse a une expérience qui manque à la jeune fille. Au contraire, ce sont de pauvres plébéiennes, des orphelines, obligées de gagner leur vie à la sueur de leur front, vivant dans un des mondes où la réserve est le plus difficile, qui exposeront ici un peu témérairement leur innocence ; et c'est dans de courtes pièces en un acte qu'on nous les présentera.

Dans *Les arts et l'amitié*, de Bouchard (1788), une jeune fille, Bonne, est venue s'établir comme gouvernante, ou plutôt comme sœur d'adoption, dans l'atelier de trois jeunes gens, un poète, un musicien, un peintre, qui avaient été les intimes amis d'un frère qu'elle a perdu. La scène représente un atelier *très propre dans son désordre*, où l'un fait des vers, un autre de la musique, le troisième un tableau, le portrait de Bonne. On voit Bonne coiffer le peintre, puis, l'ayant involontairement piqué avec une dent du peigne, lui donner sa main à baiser. Le poète, pendant ce temps, surveille le café qui chauffe, et Bonne leur dit à tous trois :

Mes frères, mes amis, jouissons du présent :
Un Dieu bienfaisant nous le donne.
Nous n'avons pris le bonheur de personne;
Notre bonheur nous restera.
Rien que la mort ne nous séparera ;
Si je la subis la première,
Mon âme avec vous restera,

Et chacun l'aura tout entière
Comme aujourd'hui.

Elle se fait aider par eux à préparer la table, les gronde quand ils parlent hors de propos de leurs travaux, et les remercie de lui permettre de les aimer également.

Satisfaits d'une sœur attentive, empressée,
A l'amitié paisible et désintéressée
Vous avez jusqu'ici su borner vos transports.
Vous m'aimez sans que j'en rougisse.
Si de l'opinion j'ai fait le sacrifice,
Il s'est accompli sans remords...
J'ai pris ma part de la commune chaîne
Et nul n'a gémi du fardeau.

Elle veille à ce que les trois jeunes gens l'embrassent avant de sortir. Quand le peintre rapporte trois cents francs, prix d'un tableau, elle s'en empare en qualité de trésorière ; les trois jeunes gens font mine de se révolter ; elle leur distribue des soufflets, donne trois louis seulement à chacun d'eux et garde le reste pour le ménage. Pour répéter une romance, œuvre commune du musicien et du poète, elle s'assied sur les genoux de celui-ci. Le bonheur de la maison est un moment troublé par la dénonciation calomnieuse d'un vieux voisin qui, n'ayant pu séduire Bonne, a accusé le peintre de composer des dessins licencieux. Mais un

riche amateur se porte caution, puis fait observer aux jeunes gens et à Bonne que leur conduite offre une apparence fâcheuse d'irrégularité ; il oblige doucement Bonne à déclarer, avec la permission douloureusement accordée par les trois amis, qu'elle a au fond une préférence pour un d'eux, le peintre. Le riche amateur les mariera, emmènera chez lui le couple et les deux autres amis, et leur léguera tous ses biens.

Le style de la pièce est généralement faible ; mais cette sorte de *Vie de bohême* à l'usage du règne de Louis XVI, que Scribe a imitée dans la *Mansarde des artistes*, ne manque pas de grâce, et il n'y a pas là beaucoup plus de chimère que dans le premier acte de la *Pierre de touche* d'Augier où Frédérique vit entre son cousin Frantz, musicien paresseux, vaniteux et égoïste, qu'elle aime, et le peintre Spiegel, qui fait des portraits pour que Frantz ait le loisir de composer de savantes symphonies, et qui lui sacrifie son amour pour Frédérique.

Caroline ou le Tableau de Roger (1800) appelle des observations analogues. Caroline, fille d'un peintre qui lui a laissé peu de ressources, a pour voisin de chambre un jeune homme riche, Desronais. Tous les deux étudient la peinture, s'encouragent l'un l'autre par l'exemple au travail. Caroline prête au besoin à Desronais des pin-

ceaux, des plumes, du papier ; la vieille gouvernante du jeune homme fait des courses pour Caroline qui, en retour, écrit pour elle. Mais, pour suivre leur professeur commun qui habitait la maison et qui déménage, pour diminuer aussi ses frais de loyer, Caroline va s'établir ailleurs. Desronais risque une déclaration indirecte. Caroline répond qu'elle n'acceptera pas un mari plus riche qu'elle. Desronais imagine donc un moyen de lui constituer une dot à son insu : au retour d'une visite au Salon d'où elle revient enthousiaste de Guérin, Caroline trouve chez elle un amateur dont le langage forme une satire assez plaisante et assez mordante de la grossièreté des parvenus. Cet amateur offre mille louis d'un paysage que Caroline possède. Mais le vieux professeur donne quelques soupçons à la jeune fille sur les intentions de cet acquéreur, en qui bientôt on découvre un valet qu'elle ne connaissait pas encore à Desronais. Toutefois, elle pardonne ce stratagème en faveur de l'intention et accorde sa main à Desronais. Cette pièce, d'un auteur de vingt-quatre ans, est écrite avec gaieté et il y a du mouvement dans les deux dernières scènes.

Le monde n'a guère à s'alarmer de ces idylles. Mais revenons à des sujets plus hardis.

III

D'ordinaire, c'est surtout dans une classe intermédiaire entre le demi-monde et les filles publiques que les auteurs du dix-huitième siècle cherchent le type de l'amour vénal; j'entends la classe des actrices, des cantatrices, des danseuses.

Leurs prédécesseurs immédiats avaient quelquefois décrit le monde du théâtre. On se rappelle l'*Illusion comique* de Corneille, le *Saint-Genest* de Rotrou, l'*Impromptu de Versailles* de Molière, sans parler du *Roman comique* de Scarron (1). Mais en France, où les comédiens devinrent bientôt après de véritables puissances, la comédie les ménagea fort, et nous avons vu tout à l'heure que c'est par l'absolution des actrices galantes qu'elle commença, vers 1810, la réhabilitation des femmes tombées. A part Lesage, qui paraît en vouloir plutôt encore à la Comédie Française qu'à la corporation tout entière, à part l'insipide pièce *Les Comédiens ou le foyer*, attribuée à Mercier, on ne voit pas les auteurs dramatiques français du dix-huitième siè-

(1) A l'appendice F nous reviendrons sur les comédiens dans la comédie.

cle mettre sur la scène les ridicules ou les vices des acteurs. Personne n'aurait alors osé écrire ou réussi à faire jouer les *Comédiens* de Casimir Delavigne. Si de nos jours on a pu se permettre davantage, ce n'est pas que la corporation ait perdu de son crédit, c'est qu'elle subit le sort actuel de toutes les puissances, celui d'être traitée avec irrévérence. Pour trouver chez nous, au dix-huitième siècle, des peintures mordantes du monde comique, il faut, nous le verrons, chercher parmi des écrivains oubliés ou qui ne destinaient pas leurs pièces aux scènes publiques.

En Italie, au contraire, les Italiens demeurèrent, jusque vers la fin du premier tiers de notre siècle, de pauvres hères : les actrices, à la fin de la soirée, présentaient à la porte, en costume décolleté, un plateau aux spectateurs. Les cantatrices et danseuses s'enrichissaient quelquefois; mais jamais, en somme, les femmes de théâtre n'arrivaient à occuper l'opinion publique comme une Favart, une Clairon, une Gaussin. On ne connaissait pas en Italie les *étoiles* qui tourmentent leur directeur, défient le public, cabalent l'une contre l'autre en ameutant la plèbe littéraire et finissent par épouser un prince ou un riche banquier. A la fin de la dix-septième scène du troisième acte des *Inquietudini di Zelinda*, Goldoni donne cette indication

scénique : « Ici l'actrice paraîtra dans une autre robe ou, *si elle ne le peut*, avec un foulard noué autour du cou. » Ainsi Goldoni n'est pas certain qu'un premier rôle possède deux robes présentables! Car le passage ne veut pas dire : « si elle n'a pas le temps de changer de costume, » puisque Zelinda est rentrée dans la coulisse à la fin de la dixième scène et a eu par conséquent deux fois plus de temps qu'il n'en faut pour cela à une actrice. Aussi entre-t-il un peu de pitié dans la malice avec laquelle Goldoni décrit leur coquetterie intéressée. Dans sa *Banca rotta*, la cantatrice Clarice, que sa voix trahit, mais non pas son adresse, est une fourbe fort capable de ruiner à la fois un comte et un négociant (1); mais c'est la seule comédienne vraiment dangereuse de son répertoire. Elle y forme une exception, de même, je le reconnais, que la scrupuleuse Barbara, qui ne consentira jamais à épouser un fils de famille si le père du jeune homme ne donne son plein assentiment à cette union, qui veille scrupuleusement sur sa réputation et gémit des périls que son infortuné métier fait courir à la femme la plus honnête. Barbara a pris à son service Lindoro et Zelinda sans savoir qu'ils s'aimaient; elle les surprend

(1) Voy. le *Goldoni* de M. Rabany, p. 220-221.

tantôt à rire, tantôt à pleurer ensemble; puis, elle apprend coup sur coup qu'un homme du monde, qui était en visite chez elle, a des vues déshonnêtes sur Zelinda, et que Zelinda et Lindoro viennent d'être congédiés de la maison où ils servaient précédemment, parce que leur amour réciproque n'avait pas été agréé du maître. Elle les congédie sur-le-champ : « Sans doute, » leur dit-elle, « vous comptiez que la profession que j'exerce pour mon malheur me ferait fermer les yeux sur vos amours! » Elle s'émeut pourtant de leurs prières, mais, dit-elle, « mon honneur ne permet pas que je vous garde chez moi. Je vous plains, mais je vous prie de vous en aller. » A la pensée que, parce qu'elle monte sur les planches, un seigneur est venu, sous prétexte de rendre hommage à ses talents, relancer chez elle et sous ses yeux la jeune fille qu'il veut séduire, elle est sur le point de renoncer à la profession qui est son unique gagne-pain (1). Mais laissons les exceptions de côté.

Les deux comédiennes de la *Locandiera*, de Goldoni, sont si gaies, si modestes en somme dans leurs prétentions, qu'on excuse un peu leurs manèges transparents, d'autant que tout le monde les traite avec assez peu de cérémonie

(1) Voy. le 2e acte dans *Amori di Zelinda e Lindoro.*

et qu'elles y sont fort résignées. « J'ai toujours envie de rire, » dit l'une d'elles, « quand les gens du monde me croient une dame » (II, x); et ce n'est qu'en aparté qu'elles osent répondre aux rebuffades du puritain naïf qu'on les chargeait de mystifier (II, XIII). Goldoni, que son incessante production met en relations journalières avec les actrices de son pays, sait bien qu'en fin de compte elles ne gagnent pas beaucoup plus hors du théâtre qu'au théâtre même. Il le fait dire à une d'entre elles dans un piquant dialogue avec le directeur de la troupe. L'actrice vient pour répéter. Elle informe le directeur que, n'ayant qu'un bout de rôle à apprendre, elle en a étudié un autre par-dessus le marché. On lui demande si tel des personnages qu'on lui a confiés lui plaît; elle répond que, de sa nature, elle n'est point faite pour jouer une femme rapace. On sait que, dans un cas à peu près semblable, Molière répond galamment à Mlle Duparc : « Il est vrai, et c'est en quoi vous faites mieux voir que vous êtes excellente comédienne, de bien représenter un personnage qui est si contraire à votre humeur (1). » Dans Goldoni, le directeur fort indulgent, mais un peu sceptique comme le sont volontiers ses confrères, répond : « Oh!

(1) *L'impromptu de Versailles*, sc. I.

peu ou prou, les dames nous plument toujours. »

L'Actrice. — Autrefois, je ne dis pas non; mais aujourd'hui, adieu pigeons!

Le Directeur. — Et pourtant, aujourd'hui encore, on voit des jeunes gens plumés jusqu'aux os.

L'Actrice. — Savez-vous pourquoi? Je vais vous le dire. D'abord, c'est qu'ils n'ont guère de plumes à perdre. Puis, une plume s'en va au jeu, une au cabaret, une en fêtes, une en festins. Il ne reste pour les pauvres femmes que quelques malheureuses petites plumes, et quelquefois c'est nous qui les rhabillons quand ils sont dépouillés... J'en sais assez pour ne pas me faire attraper. Quant à être comédienne, il y en a qui le sont sans courir le monde; il y en a qui, sans quitter le coin de leur feu, en savent cent fois plus que nous.

Le Directeur. — Alors, pour savoir s'y prendre, il suffit d'être femme?

L'Actrice. — Oui; mais savez-vous pourquoi les femmes sont adroites?

Le Directeur. — Pourquoi?

L'Actrice. — C'est que les hommes leur enseignent la malice.

Le Directeur. — Donc, si les hommes n'existaient pas, elles seraient de petites saintes.

L'Actrice. — Sans doute.

Le Directeur. — Mais nous aussi, nous serions de petits saints, sans vous autres.

L'Actrice. — Ah ! scélérats maudits !

Le Directeur. — Ah ! sorcières endiablées !

L'Actrice. — Allons, répétons-nous, oui ou non (1) ?

Goldoni a l'air d'admettre que des faiblesses qui garnissent si peu la poche des comédiennes ne doivent pas trop charger leur conscience. Cette indulgence n'est certes pas d'un rigoriste. Pourtant Goldoni sert ici la morale d'une manière originale et efficace, quoique indirecte, en dépouillant les filles de théâtre non de leur adresse mais de leur prestige. Il habitue les spectateurs à voir en elles de pauvres diablesses, si l'on me passe cette expression, toutes préoccupées de leur pain quotidien et pour qui l'on serait bien fou de se tuer ou simplement de se ruiner.

La cantatrice Lucrezia, dans son *Impresario delle Smirne*, pousse bien loin ses avances tout en se piquant de vertu ; car elle a prié l'hôtelier de lui faire faire la connaissance d'un seigneur, et, quand il s'en présente un, dit être complaisante quelquefois à l'excès et reconnaissante ; mais on sent que la malheureuse a bien de la peine à gagner sa vie. Elle rougirait, dit-elle,

(1) *Teatro comico*, I, 5.

d'un rôle de contralto : « Je suis soprano, très soprano, et on trouve peu de voix comme la mienne. » Mais elle avoue qu'à Pise, où elle vient de débuter, on lui a sottement donné un petit rôle où toutefois elle a éclipsé la prima donna. Priée de se faire entendre, elle prétexte que le piano n'est pas accordé, qu'elle ne peut chanter sans accompagnement, qu'elle est fatiguée du voyage, enrhumée. Bref, elle prie son interlocuteur de lui envoyer un perruquier et un cordonnier; mais le seigneur n'est dupe de rien et se borne à la louer devant un courtier de théâtre sur la beauté de sa voix, sur les rhumes qu'elle n'a jamais, sur la discrétion avec laquelle, dit-il, elle a refusé le perruquier et le cordonnier qu'il lui offrait (I, v). Dans la même pièce, une autre cantatrice fait une scène de jalousie à un ténor, le menace d'un bon soufflet; il en sourit, puis se met en colère, ce qui calme la belle qui le prie de se faire engager pour les premiers rôles dans la même troupe, parce que, ne doutant pas d'être choisie comme prima donna, elle se promet du plaisir à lui adresser des airs d'amour. Une troisième minaude avec un Turc venu pour recruter des chanteurs, refuse de lui laisser prendre sa main, puis la lui tend dès qu'une camarade paraît. Bon gré, mal gré, toutes ces comédiennes n'ont pas

à se reprocher grand'chose. La cantatrice des *Morbinosi* court après les maris, mais non pas après les amants, et elle trouverait des épouseurs, n'était sa mère qui dépense tout ce que la fille gagne et dont le comte Anselmo ne se soucie pas d'être le gendre. Il a donc seulement offert tant par jour à l'artiste ; mais elle veut le mariage ou rien. « Et pour votre mère ? » lui dit-on. — « Qu'elle y pense ! » répond-elle ; « elle a son compère (1). »

Nous touchons cependant ici un point où la satire de Goldoni, sans être moins amusante, est plus incisive. Goldoni, sans se fâcher, est plus sévère pour les pères et les mères des comédiennes. Il décrit le luxe, la paresse, la vanité des parents de danseuses à la huitième scène du deuxième acte de son *Uomo di mondo*. Il sait de quel étage social provient en général le monde des théâtres. Dans les *Provinciaux à Paris* de Picard (1802), quand une fausse grande dame, qui n'est en réalité qu'une fille-mère, se voit découverte, elle s'enfuit en criant : « Il ne me reste plus qu'à me faire actrice ! » Nous

(1) La moins intéressante des filles de théâtre de Goldoni est la danseuse de la *Bottega del caffè ;* elle met à la porte Leandro, dès qu'elle apprend qu'il est marié ; mais alors pourquoi partageait-elle ce qu'elle appelle fort justement les *indignes profits* de cet escroc ?

avons vu que l'*Uomo di mondo* de Goldoni considérait aussi le théâtre comme la carrière naturellement ouverte aux filles qui avaient part à ses bonnes grâces. Mais à côté des vocations spontanées pour le vice et pour le théâtre, il y en a d'autres que les parents cultivent avec soin, et Goldoni ne l'ignore pas davantage. Dans la *Scuola di ballo*, une dame, Lucrezia, vient présenter à M. Rigodon, professeur de chorégraphie, sa fille Rosina qui a des dispositions et sait déjà un peu danser. M. Rigodon est un maître très attentif aux intérêts de ses élèves et aux siens ; il vit en fort bons termes avec leurs amants, même quand ils sont ses rivaux d'amour, mais à condition qu'ils ne soient pas généreux seulement envers elles. Il discute avec Lucrezia le prix des leçons ; il demande la moitié des honoraires que gagnera Rosina dans ses dix premières représentations au théâtre où il l'aura fait engager ; dans le cas où elle irait en France ou en Espagne, il réclamerait la moitié de l'engagement convenu avec le directeur. Lucrezia demande comment elle et sa fille vivront d'ici là : « Mes écolières, répond-il, ont d'ordinaire quelqu'un qui les assiste. » Lucrezia qui, dit-elle, roulerait carrosse si ses parents ne l'eussent abandonnée, y a déjà pourvu ; mais le protecteur n'a que des ressources limitées. Rigodon

convient alors qu'il nourrira la jeune fille, mais percevra la moitié de ses trente premières représentations. Il recommande d'ailleurs à ses élèves de plumer la caille sans la faire crier. Lucrezia l'assure qu'il peut s'en rapporter à elle.

Olivetta, la brillante danseuse de la *Figlia ubbidiente*, a été domestique, de même que son père Brighella. Aujourd'hui, l'or pleut chez elle. Son père, qui l'accompagne dans ses tournées, est, comme M. Cardinal dans un roman célèbre, un homme plein de dignité : il affirme que les cadeaux faits à sa fille sont de purs hommages à son talent chorégraphique, et, au surplus, évite de demander des explications sur un flacon d'or qu'elle rapporte d'une promenade en barque et qui provoque d'un serviteur un *a parte* ironique (I, XIV). Très fier des bénéfices d'Olivetta, il ne dédaigne pas néanmoins la corporation dans laquelle il a débuté ; car il fait admirer aux domestiques de l'auberge l'argenterie, les joyaux de sa fille ; seulement, il ne faut pas que ses anciens amis continuent à le tutoyer. Il a l'œil à tout : il exige qu'Olivetta ait une salle de réception dans cette auberge, parce qu'elle ne reçoit dans sa chambre que quand elle est encore au lit ; il revend le surplus des paquets de chocolat envoyés à sa fille, accepte les cadeaux des milords et des princes allemands (I, XIII). Il

invite Olivetta à se laver les mains une deuxième fois, parce que la première ce n'était pas dans son bassin d'argent (I, XIV). Il l'assiste dans ses entrevues avec les gens titrés, et ménage de son mieux l'importance qu'il s'attribue : « Brave homme ! » lui dit tout à coup le comte Ottavio, qui causait avec Olivetta.

BRIGHELLA. — C'est à moi que vous parlez ?

LE COMTE. — Oui, à vous.

BRIGHELLA. — Mais, pardon...

LE COMTE. — N'êtes-vous pas un brave homme ?

BRIGHELLA. — Oui, mais je suis le père de Mme Olivetta.

LE COMTE. — Donnez-moi une prise.

BRIGHELLA. — J'ai perdu ma tabatière, Monsieur.

LE COMTE. — J'en avais une ; je l'ai donnée.

BRIGHELLA à sa fille. — Donnez une prise de votre tabac, de celui qui est dans la tabatière d'or.

La tabatière d'Olivetta est vide ; mais le comte la garnit de pièces d'or. Olivetta fait quelques difficultés pour accepter, mais Brighella fait remarquer que le comte sait vivre, et se met en devoir d'exploiter sa générosité (I, 16).

Les seules satires intéressantes de filles de

théâtre qu'on trouve dans la comédie française du dix-huitième siècle sont une scène du *Sculpteur* de Mme de Beaunoir (1784) et une scène d'un proverbe de Carmontelle; et l'on remarquera que ce sont des danseuses et non des actrices proprement dites, que les deux auteurs nous présenteront.

Dans la pièce de Mme de Beaunoir, une nymphe de l'Opéra, Mlle des Brisées, entre dans l'atelier du sculpteur Ledoux; elle y rencontre un abbé galant de ses amis, et, sur un madrigal qu'il lui adresse, la conversation s'engage :

Mlle des Brisées. — Toujours charmant! (*Changeant de ton*) Vous êtes un monstre.

L'Abbé. — Pourquoi?

Mlle des Brisées. — Comment? Il y a trois mois qu'on ne vous a vu.

L'Abbé. — J'ai été enlevé comme un ballon (1).

Mlle des Brisées. — Nos coulisses, pendant votre absence, ont été d'une tristesse, d'une décence! C'est à y périr d'ennui.

Elle se fait présenter Ledoux. « On m'a beaucoup vanté, » dit-elle, « vos talents, votre honnêteté, vos mœurs. »

(1) Le premier essai des frères Montgolfier datait de l'année précédente.

L'Abbé, montrant Mme Ledoux. — Voilà sa caution.

Mlle des Brisées. — C'est un modèle?

Ledoux. — C'est ma femme.

Mlle des Brisées, d'un ton désagréablement surpris. — Ah! ah! Je viens Monsieur, implorer le secours de votre art.

Ledoux. — Jamais il ne m'aura été plus précieux, jamais il ne m'aura donné de plus doux moments.

Mlle des Brisées, à l'abbé. — Il sait vivre.

L'Abbé. — Vous serez contente.

Mlle des Brisées. — C'est dommage que ça soit marié.

Elle explique qu'elle désire pouvoir offrir un souvenir à tous ses adorateurs : « On m'avait proposé la gravure, mais elle devient bien commune (1). »

L'Abbé. — Vous avez raison.

Mlle des Brisées. — Et puis, tapisser tous les coins des rues à côté d'un poète ou de mon maître de musique, c'est une idée qui me blesse l'imagination.

L'Abbé. — Ce n'est point là votre place.

(1) « Un certain Ramponeau, qui tenait un bouchon à la Courtille, fut gravé, il y a quelques années, chanté, colporté comme un personnage illustre. » *Mémoires secrets* du 30 janvier 1767, p. 136 du 3e vol.

Elle consulte l'abbé sur le costume sous lequel elle doit se faire sculpter, écarte successivement ceux de Terpsichore, de Flore, celui de Bacchante; car elle a une idée. « Je préférerais à tout autre habit celui de Vestale. » L'abbé l'en dissuade, sauf le cas où elle voudrait se faire représenter en buste. « Voleur, » lui réplique la nymphe, qui n'entend rien dérober au public. Il entre dans cette intention et lui fait accepter le costume peu compliqué de Vénus sortant de l'onde. Elle sort, enlevant l'abbé à la *petite Julie* et à la grosse présidente qui l'attendent (I, v).

Passons au proverbe de Carmontelle, *La ruse paternelle ou la petite maison*. Un fils de famille prétend qu'il suit des cours de sciences de tant de sortes qu'il n'a pas le loisir de se marier. Son père, M. d'Ormont sait qu'au contraire le jeune homme a une intrigue. Il lui donne rendez-vous dans la petite maison d'un ami grand coureur de filles d'opéra. Il y vient lui-même le premier avec Mme d'Ormont, afin de désabuser son fils et en même temps sa femme, qui l'accuse de le traiter avec une injuste sévérité. Après avoir fait cacher Mme d'Ormont, il se montre à son fils, lui dit vouloir son avis sur une danseuse qu'il a envie de prendre pour maîtresse, et le fait cacher à son tour. C'est na-

turellement Zéphirine, la maîtresse du fils, qu'il a mandée ; elle arrive avec sa mère, Mme Noiron. C'est une petite folle, cupide, capricieuse, qui remue sans cesse. La mère *parle raison* avec M. d'Ormont, auprès de qui elle a fait asseoir sa fille, en lui recommandant de le regarder. Elle affirme que l'enfant n'a de goût que pour les gens *d'un certain âge.*

M. D'ORMONT, à Zéphirine. — Quoi ! Vous n'avez pas parmi les jeunes hommes un bon ami ?

ZÉPHIRINE. — Je ne veux avoir de bon ami que vous.

LA MÈRE. — Mais, Mademoiselle, est-ce qu'on dit, comme cela, *d'abord* tout ce qu'on pense à un homme dès le premier moment qu'on le voit (1) ?

ZÉPHIRINE. — Dame, maman, ce n'est pas ma faute ; je ne peux pas m'en empêcher.

Mme Noiron avoue pourtant que M. Danville (le fils de M. d'Ormont) est toléré par sa fille, mais seulement parce qu'il lui fait répéter ses pas ; elle raconte la querelle que Zéphirine et

(1) Il est triste de constater que la reine, dans *Ruy Blas*, entend la pudeur à la manière de Mme Noiron :

Mais non, je ne dois pas dire cela *si vite.*

(III, III.)

lui ont eue à propos de vers du jeune homme, auxquels la danseuse n'avait rien compris ; cependant, quelques cadeaux ont apaisé la dispute.

M. d'Ormont. — Et il est donc son amant?

Zéphirine. — En attendant mieux.

M. d'Ormont. — En attendant mieux?

La Mère. — Oui, il ne lui donne que cinq cents francs par mois.

M. d'Ormont. — Cinq cents francs?

La Mère. — Et puis, il l'a meublée, lui a donné du linge, de la vaisselle.

M. d'Ormont. — Mais tout cela est fort cher!

La Mère. — Ah! Monsieur, pas trop pour un jeune homme dont le père est fort riche : c'est un M. d'Ormont ; mais il ne donne pas assez à son fils, de sorte qu'il est obligé d'emprunter.

Elle ajoute que le jeune homme avait promis une rente viagère pour le temps où il sera plus riche, c'est-à-dire quand ses parents seront morts *ou quand il sera marié.* Cette bonne mère a sagement recommandé à sa fille de ne pas avoir de passion, conseil que Zéphirine a suivi puisque, au cours de la scène, elle appelle M. d'Ormont *son petit papa*, lui fait promettre de la revoir et, sur l'invitation de sa mère, l'embrasse. Ormont, à qui l'on montre la promesse de rente que son fils a signée, fait observer qu'elle n'est pas en bonne et due forme.

« Voilà, » dit Mme Noiron, « ce que la cousine de ma fille nous a dit. » Ce mot, comme le *d'abord* de tout à l'heure, est une trouvaille. Dans cette famille, on est très uni de goûts et l'on se communique ses lumières; la cousine est une habituée de la petite maison où se passe la scène, et son expérience est venue en aide à la prudence de Mme Noiron. M. d'Ormont, moyennant six mille francs, obtient la rupture de la liaison avec son fils.

Mais Albergati Capacelli a poussé plus avant : il nous montre, dans la première partie de son *Saggio amico*, le mépris réciproque et, par moments, haineux d'une mère et d'une fille liées par un honteux trafic. La cantatrice Chiara Pelarini ne demande pas mieux que de se faire épouser par un fils de famille, le naïf Valerio ; mais, jusque-là, faisant aller le ménage, elle veut être servie selon son goût. « Vous savez bien, » dit-elle à sa mère, « que je n'entends pas me lever avant d'avoir pris mon chocolat. » La mère répond n'être pas la domestique de sa fille ; elles se reprochent les services qu'elles se rendent l'une à l'autre. « Vous êtes une femme sans jugement, » dit Chiara ; et, comme sa mère lui répond que ses goûts de dépenses les amèneront à demander l'aumône, elle réplique : « Parlez pour vous; je ne serai jamais dans ce cas-là. »

On ne mendie pas avec un visage comme le sien. « Effrontée, » dit la mère, « à qui dois-tu ton visage? Qui t'a mise au monde? Qui t'a élevée sans même vouloir que tu prisses la peine d'apprendre à lire et à écrire? » — « Eh! » répond Chiara, « vous me faites rire. Saviez-vous si vous mettriez au monde une fille belle ou laide? Vous étiez enceinte, il vous fallait bien accoucher. Vous vouliez faire de moi une cantatrice; il fallait bien me faire apprendre de bonne heure mon métier, et je n'avais pas besoin de savoir lire ni écrire. » Elles contestent pour savoir qui des deux a mieux englué Valerio (II, 1). A la scène suivante, elles s'injurient devant un tiers (1). Un domestique, stylé par un ami de Valerio, vient heureusement, en costume d'Anglais, faire la cour à Chiara et la détermine à partir avec lui pour l'Angleterre, où il l'épousera; car, s'il l'épousait sur le continent, on ne croirait pas dans son pays à leur mariage. Mais Valerio, congédié, fait une scène à la porte.

(1) Ce tiers est un perruquier qui nous apprend qu'on est, dans sa profession, l'amant ou le confident des dames, ou bien un agent d'informations pour le prince. On le retrouve dans la deuxième partie du *Saggio amico;* il a dû, dans l'intervalle, quitter le métier parce qu'il a été surpris par un mari; il fait encore de vilaine besogne, mais il a perdu sa belle assurance d'autrefois.

Chiara et sa mère, sur le conseil du faux Anglais, viennent prier le père de Valerio d'obliger son fils à se tenir tranquille ; et Chiara interrompt de temps en temps le récit des importunités qu'elle a dû, dit-elle, subir de la part de Valerio, par ces mots d'une édifiante déférence : « N'est-ce pas, maman ? » Valerio, qui entend cette requête, se guérit enfin de sa passion.

CHAPITRE VIII.

I. Femmes ruinées, volées ou trompées par leurs maris. — II. Lutte de l'épouse et de la maîtresse.

I

Mais, comme nous l'avons dit, dans le théâtre du dix-huitième siècle, les femmes sont plus souvent encore malheureuses que coupables.

Ne parlons pas de celles qu'un mari, un père, ruinent par une passion effrénée pour le jeu (1). Bornons-nous à celles qui ne souffrent que dans leur cœur. Ne nous arrêtons pas non plus à des tours tragi-comiques, auxquels se porte quelquefois à leur égard la perfidie des hommes. Un faux marquis, dans la *Triste journée* de Mme de Beaunoir (1784), s'est fait épouser par une riche marchande ; durant la nuit de noces,

(1) Voy., par exemple, *Beverley* de Saurin (1768), imité de l'Anglais G. Lillo.

il prétexte d'une incommodité et s'éclipse après avoir forcé la caisse et emporté, de plus, des diamants qu'il avait achetés à crédit pour sa dupe. C'est là une exception, et d'ailleurs le sexe faible rivalise de perfidie dans la pièce avec le sexe fort; car la jeune épouse de l'honnête caissier Dumont, qui s'était marié le même jour et aussi peu sensément que sa patronne, s'est pudiquement dérobée à lui... pour rejoindre le soi-disant marquis dans un boudoir et fuir à l'aube avec celui-ci. Le *Frappatore* de Goldoni présente un épouseur de même acabit, mais la pièce est fort médiocre. Dans la *Filosofia dei birbanti* de Federici, pour dépouiller une femme d'un héritage, on lui fait épouser, sous un faux nom, un misérable qui disparaît aussitôt après le mariage.

Plus souvent, dans le théâtre du dix-huitième siècle, les maris, sans voler leurs femmes, les quittent. A la fin du dix-septième siècle et au début de l'âge suivant, les auteurs ne s'attendrissaient guère sur le sort des épouses abandonnées. Dans la *Femme d'Intrigue* de Dufresny, un mari et sa femme se sont séparés volontairement : la dame fait enlever subrepticement chez son mari pour sept à huit cents pistoles de vieille vaisselle, la troque pour de la neuve ; le fils, qui ne vit ni avec l'un ni avec l'autre, pro-

fite d'un moment où *la bonne dame*, comme il dit, est au bal, pour faire enlever cette vaisselle neuve afin qu'on la revende à son père : « Par ce moyen, il l'aura à bon marché ; la conscience de ma mère ne sera plus chargée de rien, et j'aurai de l'argent pour faire (1) ma compagnie. » Ce fils exemplaire explique la séparation de ses parents en disant que *sa mère n'est pas bonne et que son père s'est ennuyé d'être bon*. Rencontrée, menacée par son mari, la femme lui signifie, dans une scène amusante, que s'il ne lui abandonne pas la vaisselle neuve, elle réintégrera le domicile conjugal, et cette menace fait capituler le mari. Mme Turcaret prend tout aussi bien en patience l'abandon où la laisse son conjoint, et l'on sait que dans le *Démocrite* de Régnard, deux époux qui, faute de se reconnaître après une longue séparation, étaient sur le point de se fiancer l'un à l'autre, reprennent toute leur haine dès que la méprise cesse. Déjà, au contraire, dans l'*Esprit de Divorce* de Morand (1738), un des deux ménages séparés soupire après la reprise de la vie commune, et aux souffrances de la *Mélanide* de La Chaussée, nous pourrions ajouter celles des épouses abandonnées du théâtre de Goldoni.

(1) C'est-à-dire pour recruter. Ce fils est officier.

Mais le cas le plus fréquent est celui des femmes dont le mari, loin de quitter le toit conjugal, y installe tranquillement la douleur et les humiliations.

Les moins à plaindre sont celles que leurs maris aiment au fond, mais sans oser avouer leur union ou sans oser paraître avec elles. Telle est Mélite, dans le *Philosophe marié* de Destouches (1727); encore Mélite est-elle sûre d'être aimée; Destouches a accumulé des motifs assez hétérogènes pour expliquer la conduite d'Ariste; il fait tantôt de lui un homme d'études que le mariage dérange dans ses travaux, tantôt un homme du grand monde qui, habitué à entendre conter des escapades féminines, craint de s'être mis dans un mauvais cas, tantôt un fils embarrassé de s'être marié sans le consentement de son père, tantôt un neveu qui a peur pour la succession de son oncle; mais enfin il ne lui donne pas de maîtresses. Don Roberto, dans la *Donna prudente* de Goldoni, n'en a pas davantage; mais, jaloux et honteux de sa jalousie, il l'oblige à recevoir des soupirants, à sortir en carrosse avec eux, à recevoir leurs cadeaux et, ce qui est encore plus étrange, à le réconcilier avec eux quand il leur a fait quelque incartade. C'est à la pauvre Eularia à se défendre comme elle peut contre les entreprises de galants si bien

encouragés. Mme de Virteil, dans les *Maris à la mode* de Carmontelle, feint d'être heureuse de la tranquillité, de la liberté que lui laisse son mari en ne se montrant jamais en public avec elle, mais elle en souffre. Si elle se refuse désormais aux tête-à-tête avec lui, si après lui en avoir promis un à la prière de sa jeune belle-sœur, elle se ravise, sort sans l'attendre, et à son retour soutient que le bonheur pour deux époux ne peut être que dans l'acquiescement à la mode, ce n'est pas parce que, comme elle l'affirme sans le croire, deux époux qui vivent bien ensemble sont réduits à la société des gens ennuyeux; c'est que, avant de braver le préjugé mondain, elle veut être sûre de l'affection naissante de son mari. Mais enfin, ce mari a fini par l'aimer. Le tort de M. de Virteil est de s'être marié à une époque où son cœur était encore pris dans un engagement qu'il croyait éternel et avec une femme qu'il avait vue pour la première fois, selon l'usage, la veille de la cérémonie. « J'avais eu déjà, dit-il, beaucoup d'aventures et je n'avais pas encore pensé à Mme de Virteil. » Une perfidie de sa maîtresse lui a donné enfin le loisir de penser à sa femme.

Mme de Virteil doit s'estimer heureuse; car beaucoup de maris, dans le théâtre du dix-huitième siècle, sont plus longtemps fidèles à leurs

mauvais principes. M. d'Urval, dans le *Préjugé à la mode* de La Chaussée, se repent, il est vrai, de ses infidélités passées, mais il n'ose pas, par crainte du ridicule, en convenir ; il envoie à sa femme des cadeaux anonymes, mais il suffit de quelques mauvaises plaisanteries de ses anciens confidents pour retarder l'aveu de son repentir. Allainval, dans l'*Ecole des Bourgeois*, Moissy, dans la *Nouvelle école des femmes*, Saurin, dans les *Mœurs du temps*, ont exposé cette doctrine qui réserve la pleine liberté de chacun des deux conjoints. Il arrive même que le mari n'observe, dans la pratique, que la partie de cet étrange contrat qui lui est avantageuse. Le *Jaloux sans amour* d'Imbert (1781) est écrit sans vigueur mais conçu d'une manière très intéressante. Le comte d'Orson entretient une maîtresse nommée Sophie (qui ne paraît pas dans la pièce), ce qui ne l'empêche pas d'être très jaloux, non par point d'honneur, mais parce qu'il veut que sa femme n'aime personne ou parce qu'il veut être aimé sans aimer (II, III). Sa femme en souffre, s'impose de ne se plaindre ni à lui ni aux autres, mais, quand elle s'entretient avec lui, laisse percer malgré elle de douloureuses allusions à ses chagrins. Par exemple, à la huitième scène du troisième acte, le comte lui rapporte que le marquis d'Herté vient d'obtenir sentence contre sa

femme qui l'avait trompé ; la comtesse, tout en condamnant formellement et sincèrement la marquise, la plaint et fait doucement observer que le marquis avait le premier trompé sa femme, qu'il était jaloux, grondeur ; M. d'Orson convient que sur chacun de ces points, M. d'Herté avait tort et pourtant le défend ; et la comtesse déplore le sort de cette femme qui, aimée au fond par son mari, s'est laissée aller à faillir. Une autre circonstance, très heureusement inventée par Imbert, fournit à la comtesse l'occasion de montrer ce qu'elle vaut et de trahir ce qu'elle endure. Son mari a une sœur qu'il veut marier à M. d'Elcour, jeune homme qui a mené une vie très dissipée, mais qui, d'après M. d'Orson, est rangé maintenant. La comtesse est moins sûre de cette conversion : elle prend à cœur la félicité de sa belle-sœur, et, en recommandant la prudence à son mari, en vient peu à peu à lui décrire les souffrances d'une femme qui n'est pas heureuse,

> Qui de ses pleurs, la nuit, baigne sa triste couche
> Et fait mentir, le jour, ses regards et sa bouche,

qui vit le chagrin dans le cœur et le sourire aux lèvres, protestant d'ailleurs, en réponse à une question du comte, qu'elle ne regrette pas d'être

mariée. Elle a même interrogé M. d'Elcour qui avoue ses anciennes fredaines, mais assure être corrigé malgré la légèreté de langage dont il n'a pas encore eu le temps de se défaire (I, v). Mlle d'Orson est disposée à accepter la main d'Elcour, non qu'elle l'aime déjà, mais tout mari lui paraît plus gai que le couvent, et d'ailleurs la gaieté d'Elcour l'amuse ; elle s'inquiète toutefois de la mésintelligence qui peut exister dans les ménages ; elle a des soupçons sur les rapports de M. et de Mme d'Orson ; car, dit-elle de sa belle-sœur,

> Chaque fois que je la vois rire,
> Je m'aperçois qu'elle a pleuré.

Elle voudrait savoir de son fiancé pourquoi tout le monde a l'air triste dans la maison (II, v; III, III ; IV, VIII). Notre sympathie pour la comtesse s'accroît de notre estime pour elle, de notre inquiétude pour Mlle d'Orson. Survient un vieil étourdi, l'oncle du comte qui, convaincu que les deux époux s'adorent, rit aux larmes en racontant qu'on lui a dit qu'Orson avait une maîtresse, qu'on lui a promis de la lui montrer ; la comtesse voit l'embarras de son mari. « Je souffre, hélas, dit-elle en aparté, pour lui comme pour moi. » L'oncle ne s'explique pas l'air du mari et

de la femme, mais repart de plus belle et ajoute qu'on prétend que la maîtresse d'Orson le trompe. La comtesse voit la curiosité, la jalousie se peindre sur le visage de son mari. Pendant ce temps, Elcour, qui est véritablement corrigé, a envoyé à Sophie un écrin dans l'espérance de désabuser le comte ; la comtesse apprend cette démarche, mais non l'intention qui l'a inspirée, et, dans l'intérêt de Mlle d'Orson, avertit le comte qui, en apprenant que la personne en question se nomme Sophie, donne à sa femme le douloureux spectacle de son dépit (IV, XIII). Et tous ces soucis, toutes ces émotions assaillent Mme d'Orson au cours d'une journée où elle se prépare à tenir un rôle dans une pièce qu'elle veut faire jouer pour la fête de son mari !

On n'est pas témoin, dans le *Glorieux* de Destouches, des souffrances de la femme de Lisimon, mais on les devine. Ce vieux libertin veut qu'elle habite à la campagne quand il vient à la ville, jusqu'à ce qu'il ait construit un hôtel assez vaste pour qu'elle et lui ne s'aperçoivent plus qu'ils logent ensemble. Il courtise une soubrette qu'il embrasserait, si elle s'y prêtait, devant sa femme et son fils, et à qui il expose tout au long ses vues sur elle.

Charmé de tes appas,
J'ai conçu le dessein de faire ta fortune.
Pour nous débarrasser d'une foule importune,

Je te veux à l'écart loger superbement.
Les soirs, j'irai chez toi souper secrètement.
Je ferai tous les frais d'un nombreux domestique,
D'un équipage leste autant que magnifique.
Habits, ajustements, rien ne te manquera,
Et sur tous tes désirs mon cœur te préviendra.
M'entends-tu maintenant?

(I, v.)

II

Les femmes n'acceptent pas toutes l'abandon avec une douleur silencieuse. Le théâtre du dix-huitième siècle a souvent peint la lutte de l'épouse contre l'infidélité de son mari.

Dans la *Putta onorata* de Goldoni, le marquis Ottavio enlève la malheureuse Bettina et l'amène effrontément chez lui. La marquise l'apprend, interroge la jeune fille, lui promet de la protéger, puis, éteignant les lumières au moment où Ottavio entre, l'oblige à répondre aux premières paroles du marquis ; après avoir ainsi constaté les intentions de son mari, elle fait sortir Bettina et se montre. Le marquis n'en continue pas moins sa poursuite, mais la marquise s'obstine aussi à défendre Bettina et trouve moyen de se faire enlever par lui au lieu et place de la jeune fille.

Seulement, comme cette marquise est une femme sèche, hautaine, et que sa manière aris-

ocratique de protéger les amours de Bettina et de Pasqualino expose l'innocence de la jeune fille, notre sympathie, je ne dis pas notre curiosité, se porte exclusivement sur cette dernière. Mais le théâtre français et italien du dix-huitième siècle a souvent décrit l'effort d'une épouse affectueuse autant qu'honnête pour disputer à une rivale le cœur de son mari. Molière n'avait touché qu'une fois et à peine à ce sujet dans le *Bourgeois gentilhomme*. Les comiques antérieurs, à l'imitation des anciens, avaient tellement abusé du mari débauché, que le dix-septième siècle l'écarta. Au surplus, le thème paraissait alors dangereux. La tragédie classique ne l'aborda donc guère non plus ; car, non seulement Roxane, Iphigénie, Hermione, Phèdre ne sont pas les épouses des hommes dont elles craignent de perdre ou de ne point acquérir le cœur, mais il n'y a pas proprement lutte entre elles et Atalide, Eriphile, Andromaque, Aricie ; Iphigénie gémit, Roxane et Phèdre se vengent sur l'homme qu'elles aiment, dès qu'elles apprennent qu'il aime ailleurs, Hermione attend davantage, mais Racine ne nous présente point de longs duels de femmes. Au contraire, dans la *Princesse Georges* d'Alexandre Dumas fils, Séverine qui a fait suivre son mari, lui pardonne une première fois, consent à recevoir la comtesse de Terremonde,

puis, apprenant que le prince va quitter pour toujours le toit conjugal avec deux millions détournés à sa femme, chasse sa rivale et avertit le comte de Terremonde, sauf à essayer d'empêcher le prince d'aller se faire tuer. Dans l'*Etrangère* du même auteur, le duc de Septmonts contraint sa femme à recevoir chez elle mistriss Clarkson dont il n'est, à la vérité, l'amant qu'en espérance, et à lui rendre sa visite. Dans les *Lionnes pauvres* d'Emile Augier, Thérèse Levernier essaye un instant, par déférence pour un bienfaiteur de son mari, de couvrir les fautes de sa rivale jusqu'au moment où une imprudence de Séraphine l'oblige à éclater. Dans une autre pièce d'Augier, *Paul Forestier*, l'orage gronde dans les questions et les réponses qu'une ancienne maîtresse adresse à l'épouse qui l'a supplantée. Mais le dix-huitième siècle avait déjà mis en présence la maîtresse et la rivale.

Des auteurs anglais et allemands de l'époque l'ont essayé. Dans *Une excursion à Scarborough* de Sheridan (1771), Bérinthia, la jolie veuve qui s'est laissé embrasser par Loveless, mari de son ami Amanda, dit à celle-ci qu'elle, Amanda, n'aura pas le droit d'être jalouse tant qu'elle ne découragera pas un certain colonel, et Amanda répond que la femme à qui Loveless fait la cour doit être une coquette peu jolie et qui ne sait

pas se faire aimer ; Bérinthia réplique qu'elle n'en croit rien. Ce dialogue aigre-doux et les imprudences des deux femmes avec leurs adorateurs nous intéresseraient assez, mais les inconséquences d'Amanda diminuent l'intérêt que nous pourrions prendre à ses inquiétudes. La comtesse de Fiesque, dans Schiller, nous toucherait davantage, si sa rivalité avec Giulia Imperiali n'amenait un échange d'incroyables grossièretés. Voici, en effet, les aménités que Schiller rencontre en voulant décrire un assaut d'épigrammes, dans une fête princière, entre deux tasses de chocolat : « Fi donc! dit Giulia, ayez plus de soin de votre personne ! Ayez recours à l'art, puisque la nature vous traite en marâtre. Du fard sur ces joues qui portent l'empreinte d'une passion maladive ! Pauvre créature! Telle que la voilà, votre figure ne trouverait pas un amateur... Vraiment, mon trésor, celui qui vous a unie à Fiesque était un sot ou un fripon. Bonne petite, l'homme admis dans la société de bon ton ne pouvait pas être un parti pour toi » (II, II). Et elle la prend par le menton et lui abandonne un médaillon que Fiesque, dit-elle, lui a donné dans un moment de délire. La Marwood de Lessing, dans *Miss Sara Sampson* (1755), qui, n'ayant pu ressaisir son empire sur Mellefont, empoisonne Sara, est un caractère

original; femme sensuelle, perfide, cupide, mais qui, après tout, ne s'est jamais livrée à d'autres qu'à Mellefont et a un enfant de lui, elle mériterait de figurer dans une pièce mieux dialoguée; mais la pauvre Sara, outre qu'elle ne se défend guère, n'est pas davantage unie légalement à Mellefont, de sorte que le cas ne rentre pas dans la catégorie que nous étudions.

Par contre, la comédie française et italienne a mis plusieurs fois sous nos yeux la démarche hardie d'une épouse fidèle allant sommer ou supplier la maîtresse de son mari.

Dans la *Buona Moglie* de Goldoni, la scène n'est pas aussi touchante qu'elle devrait l'être. Sans doute, on s'intéresse à Bettina que son mari Pasqualino trahit, ruine, soufflette; on aime à voir si hardie devant la cupide et violente marquise cette femme si patiente avec son époux; mais la scène est placée au milieu d'un chassé-croisé comique; la sœur, le mari de Bettina viennent de se cacher successivement dans le même cabinet; la marquise avait voulu faire prendre au deuxième une trempette que le mari avait préparée pour la première. La discussion entre les deux rivales a à peine le temps de s'engager. Bettina prie impérativement la marquise de ne plus recevoir Pasqualino. « C'est ainsi, » s'écrie la marquise, « que

l'on parle à une dame ! » — « Dame ou bourgeoise, » répond Bettina, « peu m'importe ! Je vous dis librement de laisser mon mari ; sinon, j'irai à qui de droit. » Elle ajoute savoir par sa sœur que Pasqualino vient chez la marquise. Là-dessus Pasqualino donne dans la coulisse un soufflet à la sœur, qui sort en criant, suivie de Pasqualino qui menace aussi Bettina. La scène finit sur un coup de vin que la sœur boit pour se restaurer.

Mais Moissy, dans la *Nouvelle école des femmes*, a laissé tout son intérêt dramatique à la situation de Mme Saint-Fard venant, sans se nommer, demander à celle qui lui a ravi l'amour de son mari, l'art de le reconquérir. On dira que, dans la réalité, Laure se prêterait moins volontiers à une consultation de cette nature demandée par une inconnue ; pourtant il n'est pas inadmissible que par bonté ou par vanité une femme donne des leçons, des conseils à une autre femme avec qui elle ne croit point d'abord être en opposition d'intérêts ; et, la complaisance de Laure une fois admise, la scène est piquante et émouvante ; Laure rassure d'abord l'inconnue, en alléguant que si le mari aime ailleurs, c'est que la source de la tendresse n'est pas encore tarie en lui ; sa femme le ramènera en se montrant plus enjouée, moins uni-

forme, en affectant même quelque inégalité d'humeur ; Mme Saint-Fard est captivée, subjuguée par l'esprit, la sympathie de Laure, reçoit ses avis avec gratitude, mais fait observer qu'elle aurait besoin d'une leçon. Or on annonce Saint-Fard ; Laure en profitera pour donner le supplément d'instruction sollicité ; elle fait cacher son interlocutrice, qui entendra sa conversation. Elle n'a malheureusement pas avec Saint-Fard tout l'esprit qu'on souhaiterait ; mais la scène n'en est pas moins neuve. Une autre scène où elle devine le nom de Mme Saint-Fard venue pour prendre congé d'elle est touchante. « Oui, Madame, » dit Laure, « le motif de votre visite, ce trouble subit au seul nom de Saint-Fard, la relation du temps qu'il y a que je le connais à celui que vous avez à vous plaindre d'un inconstant, tout enfin m'assure que vous êtes venue réclamer ici le cœur de Saint-Fard, qu'il est votre mari ou du moins votre amant ; il faut bien me dire ce qui en est, si vous ne voulez pas que je l'épouse. » L'aveu obtenu, elle promet le secret, et, se déclarant trop payée par la reconnaissance de Mme Saint-Fard, elle ajoute : « Avouez que les femmes s'épargneraient bien des chagrins, si, loin de chercher à s'enlever des hommes perfides, comme elles font, elles se confiaient de

bonne foi les droits particuliers qu'elles peuvent avoir sur eux ; la perfidie reprendrait son visage naturel, redeviendrait un vice ; et tant de petits messieurs qui en font métier n'auraient plus si beau jeu à nos dépens » (II, VIII).

Aussi bien, quand Goldoni a voulu, il a traité la donnée avec l'ampleur nécessaire ; il en a même deux fois tiré tout ce qu'elle contenait, puisqu'il a deux fois redoublé notre pitié pour une épouse par l'affliction des parents qui essayent de la protéger, situation que Molière n'avait abordée que dans un esprit tout différent, lorsque l'infortuné Georges Dandin appelle à son secours M. et Mme de Sotenville. Goldoni, précédant ici encore Augier et Dumas fils, a conçu avant eux le Poirier de l'un, le Mauriceau de l'autre. Dans la *Moglie saggia*, en effet, le négociant Pantalon, sa fille Rosaura et le comte Ottavio ressembleraient à peu près de tout point aux trois principaux personnages du *Gendre de M. Poirier*, si Gaston de Presles n'avait pas de meilleures manières que le gentilhomme italien (1). Panta-

(1) Un personnage du *Glorieux* de Destouches offre aussi de la ressemblance avec M. Poirier ; c'est le futur beau-père de M. de Tuffière, qui aura certainement de la peine à s'accorder avec ce gendre ; car il voudrait ne pas plus se gêner avec lui qu'avec toute autre personne ; il prétend le tutoyer et enrage quand Tuffière le rappelle dédaigneusement à des manières

lon vient voir sa fille qui connaît déjà l'infidélité d'Ottavio ; il est à la fois ironique et affligé. Rosaura lui demande non des pleurs, mais des consolations, lui rappelle qu'elle s'est mariée pour lui obéir. Il lui propose de quitter son mari, de venir avec lui à Rome, à Venise ; elle représente qu'il lui ferait commettre une faute plus grande que celle de son mariage, fait observer que les titres nobiliaires doivent être précieux, puisqu'ils ont séduit son père ; qu'elle veut donc les transmettre à ses enfants, s'il lui en vient, et qu'en définitive chacun ici-bas souffre de quelque chose. Rudoyée par son mari, elle n'en refuse pas moins d'ouvrir le billet qu'il envoyait à une marquise et qu'un domestique a intercepté ; elle exhorte ce serviteur à ne point penser mal de son maître. Puis elle se rend chez la marquise, la conjure avec respect de parler en sa faveur à un mari qui n'a pas le droit de dédaigner, de faire souffrir une épouse

plus cérémonieuses (On sait que, traité par Poirier de « mon cher garçon, » M. de Presles fait observer que Poirier a sans doute voulu dire « mon cher Gaston, » et que la langue lui aura fourché). Lors de la signature du contrat, au moment où son gendre lui demande ses titres, il se dit *seigneur suzerain d'un million d'écus*, ajoutant qu'il fait plus de cas de ses billets au porteur *que de vieux parchemins, nourriture des rats*. Mais Destouches n'approfondit pas ce caractère.

ffectueuse, et, au milieu de ses larmes, laisse ourtant échapper des paroles mordantes à 'adresse des femmes qui séduisent les maris l'autrui. La marquise ne relève pas ces allu-ions, parce qu'elle n'a pas plus de fierté que le bonté ; elle n'a de force que pour quereller Ottavio qu'elle avait en vain voulu détourner l'une mésalliance. Mais Ottavio est plus actif; l devine la démarche tentée par Rosaura et dé-lare à Pantalon qu'il va la lui renvoyer par 'intermédiaire de la justice. Pantalon demande qu'il la rende plutôt à l'amiable, avec sa dot et ne pension; ils tombent d'accord sur le chiffre le la pension, mais Rosaura, survenant, déchire 'engagement de son mari, parce qu'elle entend ne pas le quitter. Ottavio se rejette alors sur ne tentative d'empoisonnement à laquelle le pectateur ne s'attendait pas, et la réconciliation énérale de la fin est amenée d'une manière omanesque. Mais l'idée d'une femme douce et endre, que son affection conjugale enhardit tour tour en face de son père, de sa rivale, de son nari, qui lasse à la fin et ramène l'infidèle, était neuve et touchante.

Le *Festino* de Goldoni est encore plus hardi; l'abord, en effet, ce n'est plus ici l'épouse qui se risque à aller chez la maîtresse, c'est la maî-resse qui prétend effrontément être reçue chez

l'épouse. Le comte de Bel Poggio veut donner chez lui un bal et un festin à la comtesse Doralice. Sa femme lui dit : « J'irai chez ma cousine ; Madame fera les honneurs de la maison. » — « Comtesse, » répond le mari, « en toute autre occasion, je ne cherche pas si vous êtes à la maison ou dehors ; mais je veux que, ce soir, les dames invitées soient reçues et servies par la maîtresse du logis » (I, III). Il l'oblige à faire des invitations pour la fête préparée et répond devant elle à une dame qui demande si Doralice y sera : « Sans doute, sa présence est indispensable (1). » Le père de la comtesse, Maurizio, n'a pas, comme le Mauriceau de Dumas, des maîtresses qu'il vante à ses amis, mais comme lui il se soucie peu que son gendre en ait ou non (2) ; seulement, il voudrait comme lui que

(1) Mot à mot : « Sans elle, il n'est pas permis de donner cette fête. »

(2) Cf. encore la mère de Mme de Birac dans la *Princesse Georges* qui, apprenant de sa fille que son mari a une maîtresse, dit : « Ça vaut mieux qu'une jambe cassée, » et, sachant que cette femme va venir dîner le soir, ajoute : « Je serais curieuse de la voir, cette gaillarde-là. J'ai apporté justement une toilette. » Dans *Francillon*, M. de Rivarolles père, qui, d'ailleurs, ne croit pas à la culpabilité de sa bru, qualifie son fils de *simple serin*, lui dit que si sa femme l'a trompé, il n'a que ce qu'il mérite, et, tandis que le mari cherche fiévreusement à s'éclaircir, entame tranquillement une partie de piquet. Inutile de faire remarquer que dans ces deux cas

les apparences fussent ménagées. Il dit au comte de Bel Poggio qu'il comprend les faiblesses, mais qu'il serait malséant d'amener à son foyer une personne que la comtesse ne peut voir avec plaisir. Il n'aurait peut-être pas l'étrange discrétion de laisser sa fille en tête-à-tête avec un ingénieur à qui elle eût inspiré un amour partagé ; il ne servirait peut-être pas de témoin à cet ingénieur contre son gendre après avoir, par amour pour la concorde, poussé sa fille à rendre une visite qui était pour elle un affront. Mais enfin il est demeuré en relations mondaines avec la rivale de sa fille. Il sert, pour ainsi dire, de lien entre elles deux. C'est une visite qu'il fait à la première et le compte qu'il en rend à la deuxième qui forment le nœud très original de la pièce. Doralice, furieuse d'apprendre qu'on ne pourra point lui fournir la garniture nécessaire pour la robe qu'elle doit porter au bal, a signifié au comte qu'elle n'ira pas et exigé qu'il plante là ses invités et vienne passer la soirée chez elle (II, IV). Sur ces entrefaites, Maurizio vient la voir. Elle saisit l'occasion pour faire manquer la fête ; elle reçoit très bien Maurizio, blâme les grandes dépenses du gendre, dit que depuis

Dumas a outré le flegme que la vie du grand monde peut donner.

qu'elle s'est aperçue que les assiduités du comte faisaient parler, elle lui a donné son congé; elle veut dorénavant être l'amie de la comtesse; elle révèle à Maurizio que le comte avait pour la fête projetée débauché des musiciens qui devaient se faire entendre ailleurs et lui conseille de faire contremander les invités pour éviter une vengeance de la famille qui avait retenu l'orchestre. Maurizio, sans croire tout à fait à ce revirement, la remercie (II, VII) et informe sa fille. Aussi, quand Doralice, qui a enfin trouvé une garniture, dit à la cantonade devant la comtesse masquée qu'elle a rompu avec le comte, qu'elle n'ira au bal que si la comtesse l'y invite, mais qu'elle souhaite cette invitation parce que son absence les exposerait toutes deux à de fâcheux propos (III, IX), la comtesse, préparée à ce langage, envoie inviter Doralice. Le comte l'apprend ; il remercie sa femme, et même, comme elle lui prête spontanément douze sequins pour empêcher la vente d'un anneau, lui baise la main. Mais la comtesse a son plan ; elle enjoint à un page de l'avertir elle seule lorsque viendra Doralice, la reçoit, lance quelques mots piquants, s'arrange adroitement pour qu'elle veuille s'en aller; et quand, tandis qu'elle va recevoir ses autres invités, le comte se met aux genoux de Doralice pour la retenir, il est

surpris par Maurizio (IV, VII, VIII, IX, X). Mais ce n'est que quand Doralice, qui ne maltraitait jusque-là le comte que dans le tête-à-tête, en viendra à le qualifier publiquement de fou et d'insensé que Bel Poggio rompra avec elle. Il lui sacrifiait de grand cœur sa fortune, le bonheur et la dignité de sa femme, sa propre dignité à lui-même ; seulement, il ne veut pas qu'elle l'insulte devant témoins.

Les *Massere*, c'est-à-dire les *Cuisinières* de Goldoni ont moins de portée : d'abord les passions y sont étudiées d'une manière plus superficielle ; puis Dorotea, qui inspire de la jalousie à Costanza, femme de Raimondo, n'a en réalité que le jeu en tête ; mais les scènes où elle vient emprunter d'abord, rembourser ensuite de l'argent à Costanza sont intéressantes. Une servante que Raimondo avait chargée de lui offrir une bague, a jugé plus expédient de la lui vendre, à fort bon marché d'ailleurs. Dorotea vient emprunter sur cet anneau, mais n'osant pas l'avouer tout d'abord, elle feint de venir chercher des informations sur une ancienne domestique de Costanza qui se présente pour entrer chez elle. Le difficile est de dire comment s'appelle cette domestique. Costanza cite successivement plusieurs bonnes qu'elle a eues jadis ; à chaque fois, Dorotea, embarrassée, répond que

c'est de celle-là qu'il s'agit. Mais Costanza, à chaque fois aussi, se rappelle une particularité qui prouve que cela est impossible. Il faut en venir à avouer le vrai motif de la visite, à montrer la bague, que Costanza reconnaît aussitôt. Ses soupçons vagues se précisent sur-le-champ; une querelle éclate ; mais l'énergie avec laquelle Dorotea se défend engage Costanza à se réserver d'approfondir cette affaire et même à prêter à Dorotea l'argent dont elle a besoin. Lors de la restitution, elle retient Dorotea à dîner, quitte à envier son appétit, pour la confronter avec son mari qui n'en sort pas à sa gloire. Mais les traits les plus mordants se trouvent dans quelques paroles d'un domestique, qui procurent à Dorotea une humiliation méritée, sinon par les vices qu'on lui suppose, du moins par ceux qu'elle a réellement. Ce serviteur, qui a entendu parler des vues de Raimondo sur Dorotea et qui croit qu'elle y répond, lui demande, quand elle se présente, si c'est Monsieur ou Madame qu'elle vient voir, parce que, dans le premier cas, il y a une porte secrète et un escalier dérobé; il assure qu'il est au courant; il offre d'aller chercher Raimondo, qui est sorti; Dorotea a beau dire que c'est Costanza qu'elle demande; il s'obstine à n'en rien croire, veut lui ménager une retraite quand Costanza paraît,

et, lorsque Costanza offre le café à Dorotea, dit en *a parte :* « Voilà ma maîtresse qui supplée mon maître » (IV, I, II, III).

CHAPITRE IX.

I. Parents, maris, frères, fiancés étranges; ruffians. — II. Epoux aux vices assortis.

I

Certains des traits que nous venons de citer prouvent que, dans la comédie française et italienne du dix-huitième siècle, la vertu des femmes n'a pas uniquement à redouter les embuches du dehors; elles trouvent dans leur intérieur des causes, non seulement de souffrance, mais de corruption. Fidèle ou non, le mari est quelquefois cupide, et trafique de l'impudicité de sa femme. Nous l'avons vu dans la *Filosofia dei birbanti* de Federici; dans la *Putta onorata* et la *Villeggiatura* de Goldoni, les femmes du peuple peu sévères ont des maris qui voient d'un bon œil les cadeaux suspects, ou même aident à les soutirer; les parents d'actrices ont encore moins de scrupules. Les jeunes filles, dans les

autres conditions sociales, ne sont pas toujours mieux guidées par leurs protecteurs naturels. La sentimentalité était alors trop à la mode pour que le théatre se doutât du mal qu'elle peut faire dans l'éducation des filles; il ne pouvait guère ouvrir sur ce point les yeux aux pères à une époque où un dramaturge allait se préparer à devenir un pédagogue pour le sexe féminin en dédiant à sa fille, âgée de huit ans, une pièce destinée à lui inspirer *une éternelle antipathie pour les grilles*, *les verroux*, et à lui bien persuader qu'une femme aimable et jolie ne trouve qu'ennuis et tourments auprès d'un vieux jaloux (1) : vérité incontestable, qui, ce jour-là, se trompait évidemment d'adresse. Mais la comédie sut découvrir d'autres défaillances. Elle nous montre des pères devenus tout à fait indifférents à leurs filles, non comme Harpagon par l'effet d'un vice énergique qui les absorbe, non comme Chrysale par l'effet d'une humeur débonnaire, mais par pur égoïsme; tel Filippo dans le *Ritorno della Villeggiatura* de Goldoni, qui aime les bons morceaux, la gaieté, ne remarque rien, ne s'occupe de rien, dissipe tout doucement son patrimoine, et, tout en pro-

(1) Voy. la dédicace de l'opéra comique de Bouilly, *Une folie* (1802).

mettant huit mille écus de dot à sa fille qui coquette librement sous ses yeux, ne pourrait pas rassembler huit mille sous. Tel encore le comte Policastro de son *Apatista* et de ses *Malcontenti ;* cette fois, Goldoni pousse à la charge, mais dans la deuxième de ces pièces, l'idée première est originale. Là, Policastro est un paresseux qui trouve qu'il a assez fait en supportant sa femme durant vingt années, et qui est bien résolu à ne plus rien faire dorénavant : libre à son frère de gagner de l'argent et de le faire vivre sans obtenir de lui la moindre gratitude. Avec vingt sous par jour pour ses menus plaisirs, il jouit de la vie ; et si son fils et sa fille sont arrêtés à temps sur le chemin du vice, ce n'est pas par lui.

Dans l'*Héritière*, médiocre comédie anglaise du général Burgoyne, un ancien procureur essaye de séduire la demoiselle de compagnie de la maison, après en avoir entrepris toutes les servantes, et s'attire les reproches de sa fille qui finit par lui dire : « S'il vous faut des maîtresses, achetez une figurante française » (III, I). Mais ce travers de mauvais exemple est mal lié avec l'action. Il n'en est pas ainsi dans le *Préjugé à la mode* de La Chaussée, où Argant trouve fort mauvais que sa fille Constance ne se résigne point à être négligée par son mari ; il lui

représente fort clairement qu'il n'a servi de rien à sa mère à elle et à sa mère à lui de n'être pas plus philosophes (I, III). Si, dans une scène où elle est présente, il retient sur ses lèvres de bonnes histoires qu'il allait raconter, ce n'est pas pour ménager ses oreilles, c'est parce qu'il aime mieux écouter celle qu'annonce Clitandre; car, lorsqu'on demande si le galant Sainfar aurait été tué par un mari peu endurant, il répond :

Est-ce que pour si peu l'on traite ainsi les gens?

Et quand Clitandre, donnant enfin le mot de l'énigme, dit que Sainfar est amoureux de sa femme, il s'écrie :

Ce sont contes en l'air qu'il vient vous faire ici.
(II, III.)

Il réclame un rôle dans la pièce où l'on va railler Sainfar. Quand son gendre, croyant fournir la preuve de l'infidélité de Constance, fournit en réalité la preuve de sa propre infidélité, il plaint, non pas sa fille qui pleure, mais son gendre qui a fait une école :

Votre bisque est mal prise.
Pour convaincre une femme, il faut bien du bonheur.

Quand on veut s'embarquer dans ces sortes d'affaires,
On ne saurait avoir des preuves assez claires,
Et, par malheur pour vous, vous ne les avez point.
Les femmes sont d'ailleurs terribles sur ce point :
Elles ne s'aiment pas, mais accusez-en une,
L'émeute est générale et la cause est commune.
Vous verrez aussitôt le peuple féminin
S'élever à grands cris et sonner le tocsin,
Protéger l'accusée et s'enflammer pour elle...
Tenez, voilà pourquoi, sans accuser la vôtre,
J'ai toujours cru ma femme aussi sage qu'une autre.
Je vous plains, mais que faire? Elle a barre sur vous;
Il faut, en enrageant, se taire et filer doux.

(IV, XIV.)

La trop accorte Smeraldina de l'*Uomo di mondo* de Goldoni a perdu son père et sa mère. Est-ce un malheur pour elle, je n'en suis pas sûr, mais c'est certainement un malheur pour elle d'avoir conservé son frère Truffaldino, le portefaix, qui veut qu'elle le nourrisse. Truffaldino sait bien qu'un portefaix peut gagner sa vie comme un autre, mais, dit-il, « la question est de savoir si j'entends travailler comme les camarades. » Sa sœur objecte qu'elle ne peut pourtant pas s'épuiser pour lui, qu'elle veut se marier. Demi-caressant, demi-narquois, il la conjure de ne pas l'abandonner et lui explique qu'il ne tiendrait qu'à elle de faire vivre le ménage dans le repos et l'abondance : il suffirait d'être aimable avec le riche et brillant Momolo.

Elle préfère Lucindo; mais Lucindo ne peut rien donner. « Je n'aime pas, » dit-il, « avoir chez moi des poules qui ne pondent pas. » Il saura donc ouvrir ou fermer la porte à qui il convient.

Smeraldina. — Qui commande ici, moi ou toi?

Truffaldino. — Tantôt toi, tantôt moi.

Smeraldina. — Et quand est-ce mon tour?

Truffaldino. — Quand on vient te voir les mains pleines, c'est toi qui commandes; quand on vient les mains vides, c'est moi.

On frappe. Smeraldina prie son frère d'aller voir qui est là. Il y va, mais en disant : « Et tu prétendras encore que je ne fais rien! » C'est Lucindo. Truffaldino ne l'introduit qu'à contre-cœur, et, en dépit de Smeraldina, lui demande un demi-ducat pour aller se divertir. Lucindo, n'ayant pas un maravedis, Truffaldino lui fait observer que les jeunes gens ne doivent pas aller voir les jeunes filles et le met à la porte (I, xiii, xiv).

Dans *La privazione genera i desideri* de Federici, Muschio, perruquier de son état, ou plutôt colporteur de nouvelles galantes et de mauvaises maximes, vit aux dépens de sa sœur Viscolina, marchande de modes, dont il fait valoir l'ouvrage en le donnant comme exécuté à Turin ou surtout à Paris.

Chez Molière, quand le père est déraisonnable ou vicieux, un oncle ou un beau-frère vient au secours des enfants, les guide, les protège. Dans l'entourage des pères de famille, le théâtre du dix-huitième siècle trouve, non plus des *raisonneurs*, mais de vieux étourdis ou des épicuriens pratiques, comme les oncles précités du *Jaloux sans amour* et du *Cavaliere di buon gusto*, sans même aller jusqu'au marquis du *Grand Cophte* de Gœthe, qui, cumulant les infamies, vit des intrigues de sa femme et séduit sa nièce. Dans *L'homme à la mode* de Carmontelle, l'oncle de Mme de Virteil est un vieux beau et une girouette. « Je veux, » dit-il, « qu'un homme fasse quelque chose dans le monde; il faut se distinguer, se faire connaître. Voilà comme je pense... Si j'étais plus jeune, je voudrais faire parler de moi; car enfin je commence à sentir qu'il ne faut pas être oisif; j'en conviens, on doit me le reprocher; mais une habitude que j'ai prise d'aller tous les jours au théâtre m'a fait connaître. Si je n'avais pas eu l'esprit de me choisir cette occupation-là, je m'ennuierais bien. Voilà ce qu'on appelle savoir se retourner, par exemple » (II, IV). Quant aux simples amis, on conçoit qu'ils ne se gênaient pas pour dérouler devant les dames leurs exploits amoureux; un commandeur de Malte, dans le *Rendez-vous du*

mari de Murville, raconte le tour qu'il a joué à un chevalier dans un partage de prisonniers musulmans ; il lui a laissé les pachas et a gardé les sultanes (scène x).

Si des pères, des maris, des frères vivent du déshonneur des femmes, à plus forte raison des hommes qui n'ont sur elles, si l'on peut parler ainsi, que des droits criminels, abuseront-ils de leurs affections coupables. Les comiques du dix-huitième siècle ont été beaucoup plus hardis à cet égard que l'auteur de *Monsieur Alphonse :* car le héros de Dumas fils sait fort bien sans doute comment Mme Guichard, l'ancienne servante d'auberge, a gagné sa fortune et pourquoi il l'épouse ; il avait jadis accepté qu'elle se partageât entre un autre et lui ; mais, outre que c'est là une histoire ancienne, on ne voit pas qu'il lui ait alors conseillé de jouer ce double jeu. Au contraire, le dix-huitième siècle a osé produire à la scène l'amant qui ordonne qu'on l'entretienne, qui spécifie les moyens. Dans la *Donna di góverno* de Goldoni, Valentina, la femme de chambre, n'a pas seulement à ménager le domestique Tognino, à qui elle donne des provisions pour aller dîner en ville avec son amoureuse ; elle doit surtout compter avec Baldissera, celui qu'on appelle décemment dans la pièce son fiancé, joueur, brutal, moqueur. Par-

fois, Baldissera veut bien témoigner quelque jalousie à l'égard de Fabrizio, le maître de la maison. Mais, dans ces rares moments, il donne barre sur lui à Valentina, qui répond : « Tu es plein de vices jusqu'aux yeux et tu as peur que mon maître ne me touche. » Aussi change-t-il vite de ton ; invité à travailler s'il veut la conduire à sa mode, il déclare nettement avoir décidé de ne rien faire et ajoute : « Oui, ma chère Valentina, je suis heureux que tu profites ; mais je suis un galant homme et ne veux pas savoir comment. A quoi bon me dire : « Mon maître m'aime? » On ne doit pas parler ainsi à un fiancé. Je sais que tu es une femme honnête. Nul ne dit le contraire. Conduis-toi avec jugement ; *fais ton devoir*, et cela suffit. » Il conclut par une demande d'argent ; elle dit lui avoir donné la veille dix ducats et réclame des explications ; il refuse d'abord, puis dit qu'il s'occupe à monter leur ménage, consent à accepter les deux sequins qu'elle lui offre, mais signifie qu'à l'avenir il n'entend plus être questionné comme un enfant (I, I). La vérité est qu'il a perdu les dix ducats au jeu et qu'on le reverra tout à l'heure dépouillé de la même manière des deux sequins.

Goldoni, à la différence de certains dramaturges de nos jours, n'ignore pas que le spectateur

se lasse promptement des personnages méprisables; aussi ne met-il au premier plan ni le Baldissera ni le Truffaldino dont nous parlions tout à l'heure. De plus, Baldissera, comme Truffaldino, est narquois, et par là, le rôle ne verse pas dans l'ignoble; mais ce n'est pas seulement par précaution d'artiste que Goldoni lui prête cette humeur. L'ironie est un des moyens par lesquels Baldissera gouverne Valentina. Il est d'ailleurs sombre, quand il a perdu, et ne ressemble point par conséquent aux valets fripons, aux marquis débauchés de la Régence, à l'Annibal d'Augier dont le vice paraît souvent n'être qu'une affectation plaisante. Mais le théâtre du dix-huitième siècle est allé plus loin encore : il a esquissé le souteneur. Sans doute, Mercier ne nous dit pas quel lien attache l'escroc Brigard, ancien agent de police et ancien prévôt d'armes (1) à la Rosalie de son *Jenneval;* mais qu'est-ce que cet homme qui prend pour elle des informations sur le malheureux qu'elle ensorcelle, qui épie pour elle l'oncle de Jenneval et tente d'assassiner ce vieillard après l'avoir aidée à préparer Jenneval à recueillir le fruit du

(1) L'invention en appartient à Mercier. Le personnage ne se trouve pas en effet dans la pièce de Lillo dont nous avons dit que le drame de Mercier était imité.

crime? Evidemment c'est l'amant de cœur. De pareils services ne s'expliquent pas autrement, et Mercier le donne à entendre, puisque Brigard et Rosalie se tutoient et que, quand il arrive après avoir passé une nuit à perdre son argent au jeu, elle lui dit avec une affectation familière : « Libertin, tu n'es donc pas trop satisfait de ta journée? » Enfin, Goldoni a tracé tout au long le portrait du ruffian de la bonne société, dans le passage où don Isidoro offre ses services à donna Placida : « Je vous accompagnerai en voiture quand vous n'aurez personne, prompt à céder ma place à n'importe qui. Je m'offre à vous escorter dans le monde, à partir quand il vous plaira, à revenir vous prendre, à vous donner la main si vous n'avez pas d'autres servants, à vous suivre de loin si vous êtes en compagnie. Et si vous liez jamais quelque secret accord, sachez que je suis muet, sachez que je suis sourd... Si vous avez à traiter quelque secrète affaire, je me promènerai à la porte tant que vous voudrez. » De plus, il sera son commissionnaire, son secrétaire, son émissaire et son majordome; et il ne demande que le vivre et le couvert (*La Vedova spiritosa*, IV, III). Donna Placida, qui n'accepte pas, est bien difficile.

II

Puisqu'il y a beaucoup de séducteurs et de femmes imprudentes ou mal entourées, les auteurs dramatiques en auraient dû conclure qu'en général, dans les mauvais ménages, les torts sont partagés. Toutefois, ce sont surtout les Italiens qui ont su déduire cette conséquence ; car le théâtre français de cette période, en cela moins perspicace, met plus volontiers tous les torts, quelquefois du côté de la femme, plus souvent du côté du mari. Au contraire, dans le *Divorzio* d'Alfieri, le mari est d'une crasse avarice, la femme d'une légèreté qui, sans y penser, permet à la fille de choisir parmi les adorateurs de sa mère. Les deux époux Cherdalosi ne se tolèrent, ne se parlent qu'à l'occasion de leur enfant, et quand ils s'entretiennent, ce n'est que pour se quereller. Annetta Cherdalosi reproche à son mari de ne pas donner à la jeune fille de maître de chant et de danse, et dit que Lucrezia sait à peine lire et écrire ; le mari répond que les cavaliers servants de la mère auraient bientôt fait oublier à Lucrezia tout ce qu'on prendrait le soin de lui enseigner : « Les bons exemples des parents, dit-il, voilà le maître vivant, voilà le bon, voilà le seul. Le

donnez-vous? Toujours la tenir au salon! Et vous ne la voulez près de vous que comme un appât afin d'attirer un monde qui ne viendrait guère pour vous seule! Et quand le monde vient, vous voudriez qu'elle fût ailleurs, parce qu'elle vous donne ombrage et que votre visage cinquantenaire ne peut rivaliser avec sa figure de vingt ans non révolus. » Si Lucrezia ne sait rien, ajoute-t-il, c'est la faute de l'ignorant précepteur qu'Annetta a choisi. « Impudent, réplique Annetta, est-ce ma faute si le précepteur est un âne, alors qu'on sait que vous ne voulez pas dépasser d'un sou trois écus par mois d'honoraires, s'agit-il d'un Quintilien? Pour trois écus par mois, on trouve un âne et non un aigle. Si je vous ai proposé celui-ci, c'est pour le bon marché. Vous auriez encore plus mal choisi; pour deux écus, vous auriez accepté un marmiton » (II, III).

Goldoni a souvent peint ces ménages où l'on se pardonne d'autant moins l'un à l'autre qu'on a l'un et l'autre plus besoin d'indulgence, où le mari et la femme se détestent pour s'être ruinés réciproquement. Dans sa *Banca rotta*, une des choses qui consolent Pantalon de son imminente faillite, c'est l'embarras où va se trouver *Madame sa femme, cette chère âme qui, à force de vouloir briller par sa toilette et ses réceptions, l'a aidé à*

faire la culbute. « Elle aussi va faire une belle figure! Tant pis pour elle! Je m'en moque bien. Elle mérite pis. Si elle était bien inspirée, pour se tirer d'affaire, elle irait faire un tour dans l'autre monde » (I, x). Tous deux se querellent sur leurs dépenses. Pantalon compte fuir à Ferrare, signifie à sa femme qu'elle ne l'accompagnera pas, l'invite à retourner chez son père, à ne pas trop répéter qu'elle est une honnête femme. Un ami prépare un arrangement qui sauvera tout; la femme l'écouterait avec plaisir, mais on lui annonce sa couturière; elle sort et ne reviendra que pour donner ou plutôt pour vendre sa signature; car, non contente qu'on lui rende sa dot, dissipée depuis longtemps, elle exige qu'on dégage le jour même tous ses effets sur lesquels elle doit trois cents ducats : « On me rachètera mes bijoux? » — « Oui, on les rachètera ; signez. » — « Je veux de plus une pension de dix sequins par mois. » — « Vous l'aurez. Ecrivez votre nom. » — « Et je veux être maîtresse de ma dot. » — « Cela s'entend. Allons, dépêchez-vous. » — « Et que mon mari n'ait rien à y voir. » — « (O patience, ne me quitte pas!) M. Pantalon ne dira rien. » — « Et que mon beau-fils ne soit le maître de rien, que je commande seule et que je puisse dire que mon bien a sauvé la famille! » — « Parfait! on fera comme

vous voulez ; on dira ce que vous voulez. Signez. » Commençant à signer : « Je, Aurelia,... Vous me promettez tout cela ? » (I, xv). Son mari, pendant ce temps, continue ses fredaines, et elle-même pille les marchandises qui formaient à la fois son gage et celui des créanciers.

Nous avons vu la marquise Beatrice de la *Putta onorata* défendre contre son mari la vertu de la jeune Bettina ; mais Beatrice use, de son côté, de la liberté que son mari lui accorde, et ne l'invite à l'accompagner en gondole que pour qu'il la laisse y aller seule avec son sigisbée. Elle emprunte trente sequins à un juif ; son mari survient ; il ne la gronde pas, mais lui conseille de vendre ses bijoux plutôt que de les engager, et sur le prix se fait sa part qu'il essayera d'employer à séduire la fille qu'il convoite. D'un autre côté, c'est une étrange protectrice de l'innocence d'une fille que la marquise. Ayant mené Bettina à la comédie, elle mande son prétendu et, à la sortie du théâtre, voudrait la lui donner à reconduire. Bettina a le bon sens et la pudeur de refuser, et le premier mouvement de la marquise est de s'en étonner ; un instant après, elle les laisse seuls dans une chambre et s'étonne encore de leur retenue. La *Buona Moglie* nous donne la suite de l'histoire. Le noble ménage en arrive aux expédients ; le mari et la femme

ont emprunté tout ce qu'ils ont pu, le premier à ses amis, la deuxième à ses cavaliers servants; la marquise regrette de n'avoir rien mis de côté, mais qu'on ne la loue pas de ce regret! car en voici le motif : « J'aurais ruiné mon mari plus vite, mais je n'aurais pas besoin de lui » (I, XIII). Elle s'entend toutefois avec lui pour exploiter Pasqualino devenu mari de Bettina; sur le conseil du marquis, elle le fait jouer, lui rappelle qu'il lui doit son mariage, envoie chercher du chocolat avec l'argent de Pasqualino, lui emprunte douze sequins pour se faire faire, dit-elle, un habit à l'insu de son mari et partage cette aubaine avec son époux.

Dans l'*Adulatore* de Goldoni, don Sancio courtise la femme d'un militaire absent, et pendant ce temps, donna Luigia, femme de Sancio, sert la passion de Sigismondo, secrétaire de son mari, pour donna Elvira, parce que Sigismondo s'emploie pour elle auprès de son cavalier servant. Priée par Elvira de lui faire recouvrer des dentelles saisies par les douaniers, elle veut se les approprier, ce dont Sigismondo se prévaut pour faire arrêter le mari d'Elvira comme contrebandier. Luigia s'adjuge en outre une somme qu'on venait verser dans les caisses publiques dont son époux est responsable, et trouve même moyen de se faire donner une épingle

de tête par la femme que courtise son mari.

Le type de ces escroqueuses a été encore plus curieusement étudié par Goldoni dans la *Buona famiglia*, où Raimondo et Angiola, un mari et une femme qui ne peuvent se souffrir, seraient pourtant bien dignes de s'entendre. On voit d'abord Angiola venir dire en tête-à-tête à une amie que Raimondo est joueur, chargé de dettes, qu'il a une maîtresse, et que, dans la gêne où la met le désordre de son mari, elle va engager ses bijoux. « Malheureusement, à passer par les mains des usuriers, l'intérêt mange le capital. » L'amie, Costanza, offre de prêter la somme nécessaire sur ces bijoux. Angiola insinue qu'elle aimerait mieux ne pas laisser de gage : « Il faut donc que je me prive d'une partie de mes joyaux ! » Mais Costanza est bonne sans être naïve et se fait délivrer les bijoux (I, XIII). Pendant ce temps, Raimondo vient dire à Fabrizio, mari de Costanza, qu'Angiola est une joueuse, qu'elle a des intrigues, qu'il est chargé de dettes à cause d'elle ; et il lui emprunte de l'argent sur le restant des bijoux de sa femme. Les deux époux se rencontrent, se devinent, se querellent ; mais ils ne s'usent point dans ces disputes ; ils en sortent comme ragaillardis et prêts à essayer chacun de leur côté de nouvelles ruses sur les tiers. Angiola vient tenter de se

faire rendre gratuitement par Fabrizio les bijoux engagés par son mari, fait observer qu'ils lui appartiennent, vante la bonté de Fabrizio, dit qu'elle aurait été bienheureuse d'avoir un tel époux, puis veut qu'on ne parle plus des joyaux, entend seulement causer avec son interlocuteur, rapproche sa chaise de la sienne et se plaint qu'il soit peu complaisant. Fabrizio, qui l'a toujours tenue à distance dans cette scène, répond : « Madame, je ne fais la cour à personne. Qui me veut me prenne, qui ne veut pas me laisse ! » — « Eh, comment voulez-vous qu'on vous veuille, dit Angiola, si vous fuyez qui vous approche? » (II, XI). Elle ne fait là que prévenir son mari qui, tout à l'heure, pratiquera gauchement sur Costanza la tentative qu'elle vient d'essayer sur Fabrizio.

Mais voici un ménage où la similitude des goûts entretient au contraire la bonne intelligence entre les époux. Ici, assurément, on ne s'aime pas et on ne s'estime point; les propos laissent percer un certain fond d'aigreur; mais enfin on vit en paix et l'on se fait devant témoins les plus étranges confidences. Il n'y a rien de plus tranquillement hardi dans tout le théâtre d'aujourd'hui que cette scène qu'on nous pardonnera certes de citer presque intégralement. Don Flaminio, dans *Il cavaliere e la dama*, sur-

vient au moment où sa femme, donna Claudia, querelle son cavalier servant, Alonso, parce qu'il se permet de nier que don Rodrigo soit le sigisbée et le bienfaiteur d'une certaine dame Eleonora. Flaminio demande pourquoi ce bruit. Donna Virginia, dont il est lui-même le cavalier servant, et que l'apologie d'Eleonora impatiente aussi, le lui explique. Il représente à don Alonso qu'on ne doit jamais louer une dame devant une autre dame, et que contredire le beau sexe c'est vouloir naviguer contre vent et marée. Alonso en convient, mais dit ne pouvoir entendre de sang-froid des propos qui portent atteinte à la réputation d'une honnête femme.

Flaminio. — Comment? C'est faire tort à sa réputation que de dire que don Rodrigo est son cavalier servant? Je suis celui de donna Virginia ; vous voulez bien être celui de ma femme ; quel mal y a-t-il là?

Alonso. — Très bien ; mais ces dames prétendent que don Rodrigo la défraye, paye sa suivante, son loyer et le reste.

Flaminio. — Mon cher ami, qui voulez-vous qui paye? Vous êtes bon, vous! Les biens de son mari sont tous confisqués ; elle n'a pas un sou de dot. Parlons net. On ne vit pas d'eau claire.

Alonso. — Mais elle a vendu une partie de

ses effets, elle vend le reste, elle travaille de ses mains.

Claudia. — Voyez comme il est exactement informé !

Virginia. — Donna Claudia, voulez-vous que ce soir nous allions faire visite à donna Eleonora ?

Claudia. — Des visites à cette dame-là ? Elle ne mérite pas que je lui fasse cet honneur.

Virginia. — Nous pouvons y aller pour nous divertir.

Claudia. — Ce sera une soirée perdue.

Virginia. — Nous verrons un peu sur quel pied vit cette grande dame dans la condition misérable où elle se trouve.

Claudia. — Vous la verrez comme ses pareilles, pauvre et superbe.

Virginia. — Qui sait si nous ne découvrirons rien de plus ? J'ai en tête qu'elle se donne le plaisir de tenir salon. Don Alonso en doit savoir quelque chose.

Alonso. — Ce que je sais, c'est que Mme Eleonora vit très retirée et que personne, sauf don Rodrigo, ne va chez elle.

Là-dessus Flaminio reprend la parole ; et n'oublions pas qui sont ses interlocuteurs.

Ecoutez, Alonso. Combien voulez-vous parier

que je vais chez elle et que je me fais son sigisbée ?

Alonso. — Je parie cent louis que vous n'y réussirez pas.

Flaminio. — Parions une montre d'or.

Alonso. — Soit ! Je ne recule pas.

Flaminio. — Donna Virginia, vous voulez bien que j'essaye et que je gagne cette montre?

Virginia. — Comme il vous plaira.

Flaminio. — J'imagine que pendant que je ne pourrai faire mon service auprès de vous, il se trouvera un suppléant.

Virginia. — Ne vous en mettez pas en peine; j'y avise.

Flaminio. — Et vous, Madame ma femme, qu'en dites-vous ?

Claudia. — Je dis que vous avez gagné d'avance.

Flaminio. — Vous me tenez pour un cavalier irrésistible qui conquiert du premier coup le cœur d'une femme ?

Claudia. — Les femmes de cette sorte se gagnent facilement.

Flaminio. — Le pari est fait. Pour le moment, n'en parlons plus. Allons faire un tour de jardin en attendant le repas... Pauvre donna Virginia, comment pourrez-vous vivre pendant quelques jours sans moi?

Virginia. — Soyez sûr que je n'en ferai pas une maladie.

Flaminio. — Ah! cruelle, vous vous jouez d'un homme qui meurt pour vous!

Virginia. — Demain vous mourrez pour donna Eleonora, et un autre jour vous reviendrez mourir pour moi.

Elle sort au bras de Flaminio, et Alonso offre à son tour la main à Claudia. « Bien obligée! » répond celle-ci. « Allez l'offrir à donna Eleonora! » — Alonso : « C'est impossible. Elle sera engagée avec votre mari. » — Claudia : « Eh! allez toujours. Il y aura place aussi pour vous; une femme galante ne refuse personne » (I, x).

Je laisse de côté l'admirable finesse avec laquelle cette scène est traitée, la variété des caractères des trois personnes qui soutiennent la même opinion, la piquante supériorité de ce mari à qui nul ne pensait tout à l'heure et qui, dès qu'il arrive, tient le dé de la conversation. Renfermons-nous dans notre sujet. Quel jour Goldoni ne jette-t-il pas sur ces ménages où l'on s'est toujours si peu aimé qu'on s'y pardonne tout, sur ces liaisons irrégulières qu'on prolonge par habitude et qu'on n'interrompt pas sans un certain soulagement, sur l'irréductible incrédulité que la vertu, du moins quand elle est pauvre, rencontre chez les gens riches quand

ils ont mal vécu ! Et remarquons à la fois la délicatesse et la vérité de cet art d'autrefois. Il n'y a dans toute la scène qu'un aphorisme un peu cru, c'est le dernier mot de donna Claudia, et elle ne l'émet que parce que seule elle est encore capable d'un mouvement, je ne dis pas d'amour, mais de dépit amoureux. On s'imagine souvent que le comble de la perversité consiste dans l'étalage du mépris de la vertu ; il consiste, au contraire, à ne pas s'apercevoir qu'on la méprise ou même à ne pas croire que les pires bassesses soient contraires à l'honneur. Claudia méprise encore les femmes entretenues : Flaminio et Virginia ont cessé depuis longtemps de les mésestimer, et sont tout prêts à fréquenter chez elles, l'un par curiosité, l'autre, qui n'a plus rien à y découvrir, par distraction.

CHAPITRE X.

I. La morale dans le théâtre anglais du dix-huitième siècle. — II. La morale dans le théâtre allemand du même siècle.

Mais, nous dira-t-on, est-ce un honneur pour les races latines que les auteurs français et italiens aient acheminé la comédie vers la peinture exclusive de désordres dont la peinture est plus fâcheuse qu'utile ?

Nous verrons tout à l'heure que la comédie française et italienne du dix-huitième siècle ne se complaît en aucune façon dans la peinture exclusive du vice ; mais il est peut-être urgent de montrer d'abord que les mœurs n'étaient pas meilleures en Angleterre et en Allemagne et que le théâtre de ces deux nations les peignait aussi crûment.

I

La comédie anglaise est moins dévergondée,

au dix-huitième siècle, que sous les derniers Stuarts (1). Encore le fat Cimberton, dans les *Amants Généreux* de Steele (1721), étale une étrange indécence de propos et de maximes (III, III), et le traducteur français du *Marchand de Londres* de Lillo n'ose pas toujours tout traduire; l'*Opéra des Gueux* de Gay décrit les mœurs infâmes, reproduit le langage ignoble des voleurs, des recéleurs, et la pièce est pleine de catins. Dans l'*Américain* de Richard Cumberland (mort en 1811), un certain Fulmer, qui a *crié pour la prérogative royale*, *beuglé pour la liberté*, *offert de servir son pays*, *promis de le trahir* et meurt pourtant de faim, vit maritalement avec une femme qui le qualifie de *vrai fils de Loyola*, et qui l'engage à battre monnaie avec la beauté d'une jeune fille logée chez lui ; le couple y travaille inutilement, mais de son mieux, quoiqu'il juge à propos de s'approprier des bijoux destinés à corrompre l'innocence. Quant aux gens du monde, voici comment, dans le *Voyage à Londres ou le mari poussé à bout* de John Vanbrugh et Colley Cibber (1727), une lady, qui est pourtant

(1) Sur la grossièreté des comédies de la Restauration anglaise et du public qui allait les entendre, voy. la 2e édition du savant ouvrage de M. Beljame, *Le public et les hommes de lettres en Angleterre au XVIIIe siècle*, p. 13, 49 et suiv., 59 et suiv. (Paris, Hachette, 1897).

au fond une femme honnête, décrit la vie de ses pareilles : recevoir des hommes à sa toilette, les inviter à dîner, leur donner rendez-vous au spectacle, y parler plus haut que les acteurs, proposer un souper dans un des établissements réputés pour les fruits des Indes, retourner à deux ou trois heures du matin dans le quartier de la cour, se mettre à une table de jeu chez une amie, perdre et ne payer que d'un éclat de rire (1). Les efféminés ne sont pas plus rares dans le théâtre anglais que sur la scène française : le jeune Marlowe, dans *Les Méprises d'une nuit* de Goldsmith, brode et fait des patrons; les dames, à leur club de Londres, l'appellent leur aimable joujou (III, VI). Fribble, dans *La Fille de quinze ans* de Garrick, a une voix de femme, choisit la couleur des rubans des dames, connaît les plus fameuses marchandes de mode, les boutiques où l'on vend le meilleur thé, compose des pâtes pour les mains (I, V); un coup de fouet

(1) I, II. — Dans le fameux roman de Richardson, lorsqu'un commencement d'incendie a donné à Lovelace l'occasion d'entrer de nuit dans la chambre de Clarisse à peine vêtue, et qu'il en a profité pour lui dérober des baisers et mettre la main sur son sein, il lui dit ne s'être permis là que des libertés dont les personnes les plus délicates, surprises dans une attitude si charmante, auraient fait moins un sujet d'offense qu'un sujet de badinage (Voy. les lettres 203 et 236 de la traduction de Rouen, 1782).

qui a touché l'ongle de son petit doigt l'a fait évanouir ; il est membre d'un club de jeunes hommes qui s'amusent à faire des modèles de modes en papier pour les dames (II, III). Dans les promenades de Paris, les femmes étaient exposées, nous l'avons vu, à des compliments dont elles se seraient quelquefois passées ; mais c'était bien pis dans les rues de Londres : lord Gayville, dans *l'Héritière* de Burgoyne, raconte avoir délivré une femme « d'un de ces gens qui prennent le nom d'homme comme il faut sans y avoir d'autre titre qu'un chapeau rond, des bottes et une canne, de ces gens qui s'échappent des bureaux et des boutiques pour mettre le désordre dans les endroits publics, insulter les étrangers et faire rougir les femmes modestes » ; puis, le lord gâte le mérite de son intervention chevaleresque en relançant la jeune personne dans l'hôtel où elle est descendue et dont le patron assure obligeamment que Gayville peut, sans crainte d'être dérangé, se couler dans le cabinet attenant à la chambre de la dame (1).

(1) I, II. — La *Clarisse Harlowe* de Richardson prouve que les grands seigneurs, en Angleterre, étaient au moins aussi craints et se permettaient au moins autant d'insolence que chez nous. Voy. par exemple, dans la traduction précitée, la 327e lettre, où Lovelace fouille toute la maison du fabricant

Les tentatives de séduction sont poussées plus loin dans la comédie anglaise que dans la comédie française du temps. Dans *La belle artificieuse* de Henriette Cowley (1780), une lady, que son mari avait jusque-là prudemment tenue à la campagne, se laisse entraîner par une coquette et une évaporée à courir dans Londres; un galant, qui sait qu'elle doit aller au bal masqué avec son mari, s'y présente sous un costume pareil à celui de l'époux et compte sur ce déguisement pour l'emmener chez lui ; heureusement, un ami a fait prendre à une courtisane un costume semblable à celui de milady, et c'est la courtisane que le galant ramène. Dans *Qui préférera-t-elle ?* du même auteur (1782), une jeune fille que son tuteur tourmente et qui veut se réfugier dans une maison garnie est perfidement conduite par sa soubrette chez un lord qui, sans un tiers, abuserait de la situation. Je laisse de côté la

Smith, le plaisante, lui signifie qu'il s'établira dans sa chambre, s'installe au comptoir et vend des marchandises; Smith, sa femme et l'ouvrier murmurent, mais subissent tout et tremblent quand il les menace. Aussi les lords sont-ils en général présentés, dans la littérature du temps, sous des couleurs antipathiques. Voy. pour Fielding, par exemple, son roman de *Tom Jones*, les deux pièces que Choudard Desforges en a tirées, et l'ouvrage précité de M. Beljame, p. 369; pour Sheridan, voy., dans *Une excursion à Scarborough*, le personnage de lord Foppington.

grossièreté de manières que la haute société anglaise se permet quelquefois ; dans cette dernière pièce de Henriette Cowley, il est parlé (III, x) d'une lady qui conduit son phaéton en jurant comme un maquignon. Mais on n'a qu'à lire le *Lilliput* de Garrick pour voir que les salons de Londres sont pleins de petits maîtres et que, dans le grand monde, maris et femmes se trahissent réciproquement. Dans *Le bon ton ou les mœurs du jour*, du même (1768), lady Minikin déclare mépriser son mari ; elle donne des rendez-vous à un colonel pendant que miss Lucretia Tittup, son amie, va chez une modiste en compagnie de lord Minikin et se promène en fiacre avec lui. Dans la *Nymphe aux chênes* de Burgoyne (1774), lady Bab Lardoon dit : « Aucune femme n'ose aujourd'hui se montrer dans le monde sans y afficher un attachement ; elle y serait aussi maussade qu'une femme sans poudre. Si elle conserve au fond du cœur les anciens préjugés, il faut du moins qu'elle affecte de les mépriser... On ne parle plus morale qu'avec son perroquet » (II, III).

Mais, du moins, en Angleterre comme en France, les auteurs qui décrivent ces mœurs les flétrissent, et quelquefois avec beaucoup d'énergie ; par exemple, Henriette Cowley, en terminant *Qui préférera-t-elle?* à la confusion du lord

séducteur, fait dire de lui que « ses mauvaises plaisanteries peuvent le mettre à l'abri de la vengeance mais non du mépris, » et qu'on n'admettra pas la distinction qu'il prétend établir entre *l'aisance du bon ton* et *l'impudence du vulgaire* (V, XII). La liberté même que s'arrogeait la presse d'épier, de divulguer les scandales privés, attestait peut-être qu'au fond l'opinion publique ne se désintéressait pas de la morale. Dans *Les méprises d'une nuit* de Goldsmith, une dame qui n'a jamais vu Londres tâche de se tenir au courant et relève tous les tête-à-tête dont parle le *Magasin scandaleux ;* une lady, dans l'*Ecole de la Médisance* de Sheridan, ne dédaigne pas de lancer dans la presse des révélations et des calomnies, et, quand un mari surprend sa femme chez un ami, les journaux font immédiatement profiter le public de sa déconvenue. *La belle artificieuse* de Henriette Cowley nous montre un reporter dont la spécialité est de recueillir les anecdotes scandaleuses ; il essaye de faire jaser les concierges sur les mœurs de leurs locataires, bien mieux sur celles des aïeules et des grandes tantes ; il a donné dernièrement cinq shellings d'une anecdote relative à un lord, et il ne le regrette pas ; car telle indiscrétion lui fournit de quoi remplir *au moins quatre pages du journal* et lui procure une

douzaine de dîners (I, III). Le théâtre même se permettait des personnalités : l'acteur-auteur Samuel Foote composa une pièce où il mettait en scène la duchesse de Kingston sous le nom de lady Kitty Crocodile, en prévenant l'intéressée pour qu'elle finançât; mais il demandait une trop grosse somme, et la duchesse, par l'intermédiaire du lord chambellan, l'obligea à supprimer le rôle (1); il y a, paraît-il, aussi des allusions dans les pièces précitées d'Henriette Cowley. Ces chroniques ne compromettaient pas la nation, parce que l'on n'observait pas l'Angleterre avec la curiosité haineuse avec laquelle on surveille aujourd'hui la France, et peut-être un peu d'indignation sincère se mêlait, chez les chroniqueurs, à la causticité vénale.

II

Mais il faut voir les écarts de morale que se permettait à la même époque la littérature allemande. Nos voisins d'outre-Rhin nous calomnient avec trop de suite et avec une trop perfide apparence de conviction pour qu'il ne soit pas nécessaire de s'expliquer sur ce point.

Les mœurs des gens de lettres, en France,

(1) Article *Foote* dans la Biographie Didot.

étaient assurément fort mauvaises au siècle dernier. Mais celles de leurs confrères d'Allemagne étaient au moins aussi corrompues, et ils portaient dans leurs désordres un manque de tact, une ignorance des bienséances qui les auraient rendus plus scandaleux ailleurs, et qui les rendaient plus dangereux chez un peuple qui, Prussiens à part, demeure naïf d'esprit, même quand il ne l'est plus de cœur. Le mauvais exemple partait de haut. M. Karl Hillebrand, dans ses études sur la société de Berlin de 1787 à 1815 (1), déclare qu'on ne peut citer textuellement en français les témoignages que fournissent les Mémoires allemands sur la corruption qui régnait dans le monde de la cour sous Frédéric-Guillaume II (1786-1797). On peut d'ailleurs se contenter des lignes suivantes auxquelles il se borne et qu'il emprunte au sculpteur Schadow : « Tout le monde se grisait de vin de Champagne... Tout Postdam était un lupanar. Toutes les familles ne cherchaient qu'à avoir affaire au roi, à la cour. On offrait à l'envi sa femme, ses filles, et les gens de la plus haute noblesse étaient les plus empressés à cet ignoble métier. »

(1) Voy. le deuxième des trois articles qui les composent dans la *Revue des Deux-Mondes* du 1er mai 1870. J'en dois l'indication à M. Ernest Lichtenberger.

Voilà bien distancés les compliments du paysan Michau à la jardinière d'Anet (1)! Les mœurs étaient aussi brutalement et cyniquement corrompues dans plusieurs cours allemandes : la passion effrénée de Charles-Eugène de Würtemberg pour les femmes ne se tempéra un peu que quand il eut pris pour maîtresse attitrée la comtesse de Hohenheim, et, dans la célèbre Ecole fondée par lui où Schiller termina ses études, l'éloge plus ou moins indirect des *vertus* de la favorite devint un des thèmes imposés de compositions littéraires. Le pis était que les gens de lettres et les personnes cultivées de l'Allemagne, même quand elles vivaient régulièrement, n'avaient de délicatesse ni dans le choix de leurs lectures ni dans celui de leurs relations. Wieland, qui étonnait la société par sa vie rangée, qui a toujours aimé sa femme, qui a eu d'elle quatorze enfants, a écrit beaucoup de pages licencieuses, même dans *Idris et Zénide* qui date du lendemain de son mariage; Jean-Paul Richter, après qui toutes les femmes couraient et qui montrait impartialement à chacune les lettres qu'il recevait des autres, menait une vie pure, mais ne reculait pas, dans ses ouvrages, devant

(1) Voy. plus haut, p. 111, une citation de la *Partie de chasse de Henri IV* de Collé.

les situations fâcheuses (1). Lorsqu'une fille de Moïse Mendelssohn eut abandonné son mari pour suivre Frédéric Schlegel, le sévère Fichte en personne la recommanda à sa femme, ajoutant que, étant donné le caractère de Schlegel, cette liaison était un grand bonheur pour lui. Il y avait alors dans le monde lettré de Prusse une *ligue de vertu* où l'on prêchait le bonheur par la morale du sentiment affranchie des devoirs, où l'on se tutoyait entre hommes et femmes, et où l'on s'entr'étudiait dans d'interminables analyses psychologiques. Les dames de cette société goûtaient et commentaient les ouvrages licencieux pour peu qu'on y dissertât (2).

Non seulement Bürger, le poète lyrique, avait imposé à sa première femme ses relations adultères avec la propre sœur de celle-ci, mais il s'obstinait à demander publiquement pardon en vers à cette sœur de l'avoir séduite, sans s'apercevoir qu'il imitait ingénument Scapin s'acharnant à solliciter tout haut le pardon de Géronte pour les coups de bâton qu'il lui avait donnés. Frédéric Schlegel, après avoir détourné de ses

(1) Sur Wieland, voy. le livre de M. Hallberg (Paris, Thorin, 1869), et sur J.-P. Richter, celui de M. Firmery (Rennes, Oberthür, 1886).

(2) Voy. le deuxième des articles qui composent l'étude précitée de M. Hillebrand, dans la *Revue des Deux-Mondes* du 15 mars 1870.

devoirs la fille de Mendelssohn, racontait l'histoire de sa conquête dans *Lucinde ou la Maudite*, et, après avoir épousé la malheureuse, la chargeait, pour vivre, de mettre *Faublas* au goût des Allemands ; Schleiermacher, son ami, tout pasteur qu'il était, avait pour maîtresse la femme d'un de ses collègues, et publiait une apologie du roman de Schlegel ; tout ce qu'il accordait aux convenances était de n'y pas mettre son nom (1). Gœthe, en épousant par reconnaissance une des nombreuses maîtresses qu'il a successivement aimées, prenait pour témoin le fils qu'il avait d'elle, et cette inconvenance, dit un critique italien, M. Dino Mantovani, ne surprend encore aujourd'hui personne en Allemagne (2).

On devine l'effet de cette inconscience sur la littérature. Rappelons simplement pour mémoire les scènes érotiques de l'*Aristippe* de Wieland, qui avait pourtant soixante-sept ans quand il le

(1) Voy. Charles Rabany, *Kotzebue*, Paris-Nancy, Berger-Levrault et Cie, 1893, p. 71-73. On trouvera dans la *Revue des Cours et Conférences* de 1898 une bonne analyse de *Lucinde* par M. Henri Lichtenberger.

(2) Voy., dans le *Fanfulla della Domenica* du 10 juin 1883, l'article intitulé : *Note Gœthiane*. M. Mantovani fait remarquer que, malgré les égards que Gœthe témoigna toujours à l'ancienne bouquetière qu'il s'était enfin décidé à épouser, il ne réussit pas à la tirer de la fausse position où il l'avait mise ; elle s'en consola en buvant, et son fils l'imita.

publia : Aristippe entre par mégarde dans une pièce où une dame allait sortir du bain, y reste tout troublé ; la dame le rassure ; deux femmes esclaves entrent ; une d'elles opine qu'Aristippe, en châtiment de son indiscrétion, demeure tout le temps qu'on rhabillera la dame, ce qui a lieu. La dame se lève de la baignoire sans autre précaution que de dénouer sa chevelure qui l'enveloppe aussitôt ; Aristippe veut aider à l'essuyer, n'y est pas autorisé, mais le lendemain reçoit un présent de l'inconnue, qui déclare ne point vouloir le revoir, mais devient à quelque temps de là sa maîtresse. Comme Aristippe entend réduire l'amour à la tendresse et au plaisir, en raffiné qui en est déjà à moins tenir compte de la figure des femmes que des beautés cachées, il la quitte pour voyager, sans la priver cependant de ses conseils ; car il lui apprend l'art de détacher d'elle un amoureux jeune, beau et riche dont elle est lasse ; de son côté, elle lui raconte comment elle s'est habilement substitué une rivale dans le cœur de cet amoureux. Puis ils se retrouvent ; elle se présente à lui comme une ombre, mais le convainc que c'est bien *un corps animé*, *élastique*, *qu'il presse sur son sein* (1). Gœthe se souvenait pro-

(1) Voy. notamment les lettres 2, 6 de la première partie, et

bablement de cet épisode quand il racontait dans *Wilhelm Meister* comment une femme se glisse la nuit dans le lit de son héros; mais surtout il nous donne dans ce roman une étrange idée des mœurs princières de l'Allemagne de son temps : à la cour d'une sorte de prince régnant, une baronne imagine d'installer Wilhelm dans la chambre de ce seigneur qui est absent; elle lui met la robe de chambre et le bonnet de nuit du maître, pour que sa femme, dupe de l'apparence, vienne s'appuyer sur le fauteuil de Wilhelm et lui passer un bras autour du cou; c'est alors seulement que le jeune homme se fera connaître. Heureusement, c'est le mari qui entre; car la grande dame aime Wilhelm. Elle a beau se fâcher quand une comédienne, qui attise cet amour, lui met la main sur le cœur en lui demandant si elle n'aime pas un autre que son mari; un moment après, se trouvant seule avec Wilhelm, elle tombe dans ses bras; ils échangent des baisers passionnés. Toutefois, elle s'arrache aussitôt à son étreinte et obtient qu'il sorte; mais Gœthe, pour témoigner qu'il approuve ce qu'il peint, les plaint d'avoir été si tôt interrompus

les lettres 36, 37, 39 de la deuxième. Notons que l'*Aristippe* de Wieland vise à être, non seulement un roman, mais un tableau de la civilisation antique.

par un avertissement du sort ou de la Providence (1). Et *Wilhelm Meister* n'est pas une œuvre de jeunesse comme *Werther*, où il est d'autant plus fâcheux que l'amoureux de Charlotte ait tant de supériorité sur son mari que ce mari, comme elle, existait réellement, qu'il était l'ami de l'auteur, et que son cœur ne laissait rien à désirer à la femme qui avait accepté sa main. Enfin, Gœthe avait soixante ans quand il écrivit les *Affinités électives*, dont Mme de Staël elle-même résume ainsi la morale hétéroclite : « Les passions existent, la vertu existe ; il y a des gens qui assurent qu'il faut combattre les unes par les autres ; il y en a d'autres qui prétendent que cela ne se peut pas ; voyez et jugez, semble dire l'auteur. »

III

Mais si, dans la littérature allemande du dix-huitième siècle, le roman seul offrait prise à la censure, elle se trouverait simplement dans le cas de la littérature française du temps. Ce qui l'en distingue à son désavantage, c'est qu'elle

(1) Voy. ces divers passages, p. 178-180, 190-191, 315 du VIe volume de la traduction des œuvres de Gœthe par M. Porchat.

n'a pas compris que le théâtre est plus strictement tenu que les autres genres à respecter les mœurs. Personne, pour ainsi dire, en Allemagne, ne se doutait de cette obligation. Les dramaturges Wagner et Lenz, qui prétendaient moraliser, abondaient en situations scabreuses, en expressions licencieuses (1), et les plus grands hommes donnaient dans les mêmes écarts.

Ainsi, on n'est pas choqué que Schiller, dans les *Brigands*, prête un langage libre au sacripant Spiegelberg, au perfide Franz Moor; mais les chansons et les monologues de la chaste Amélie prouvent qu'elle avait permis bien des privautés à Karl Moor : « Son étreinte, ravissante extase! Le cœur ardent palpitant avec force contre le cœur! La nuit devant nos regards et l'esprit fasciné s'envolant dans le ciel ! Ses baisers, sensation divine (2)! » Et Karl s'écrie de son côté : « Est-ce là le sofa où, suspendu à son cou, je savourais le bonheur? » (IV, II). Nous avons vu quelques ruffians sur la scène française et italienne; et l'on dira peut-être qu'il n'y a que quelques crudités de plus dans la scène où Fies-

(1) Voy. *Les drames de la jeunesse de Schiller*, par M. Kontz. Paris, Leroux, 1899, p. 180-181.

(2) III, I. Voir encore IV, IV.

que dit au Maure qu'il emploie à sa conspiration : « Doria fréquente les maisons suspectes : attache-toi aux filles de joie. Les secrets du cabinet se cachent quelquefois sous les plis d'une robe de femme. Promets-leur des pratiques chargées d'or; promets-leur ton maître. » A quoi le Maure répond : « J'ai mes entrées chez une certaine Diana Bononi, dont j'ai été le pourvoyeur pendant environ cinq trimestres » (II, xv). Mais un grand poète ne pourrait-il pas respecter un peu plus les oreilles de son public? Ailleurs, on a beau soupçonner que Fiesque ne fait la cour à la comtesse Imperiali que pour masquer son complot; c'est une scène terriblement risquée que celle où la comtesse, dans une salle obscure, lui dit littéralement qu'elle est sur le point d'être dominée par ses sens, qu'elle est à sa discrétion, le prie de ne pas en abuser, tombe sur un sofa, et, quand il déclare qu'il la respectera, se jette à ses genoux pour l'empêcher de sortir (IV, xii). Schiller achète là bien cher l'effet qu'il produit lorsque Fiesque introduit alors sa femme et les conjurés pour confondre la coquette qui avait voulu empoisonner l'épouse légitime. Schiller, dans *Don Carlos*, veut opposer l'amour impur de la princesse d'Eboli pour le prince à l'amour pur de la reine Elisabeth; est-ce une raison pour qu'une

jeune fille du rang de la princesse explique en ces termes à Carlos qu'elle ne veut pas se livrer au roi : « Je ne partage point mes plaisirs. A l'homme, au seul que j'aie choisi, je donne tout pour tout... Le baiser, la joie voluptueuse de l'heure du berger n'est que pour lui » (II, VIII). Schiller, dans cette pièce, n'entend pas nous faire souhaiter qu'Elisabeth cède à la passion de son beau-fils, quoiqu'il songe, en écrivant son drame, à Mme de Kalb, en l'honneur de qui il émettait alors dans ses poésies des principes fort peu moraux (1) ; mais en exagérant à plaisir la dureté de Philippe II, la bassesse de son entourage, il s'expose à nous inspirer des sentiments différents de ceux qu'il veut produire. C'est un dessein bien scabreux que celui de nous présenter une femme qui, avec tous les prétextes pour faillir, demeure pure sans sacrifier son amour, et emploie l'ascendant de sa tendresse à guérir, à grandir l'homme qui l'aime, à préparer le bonheur d'un Etat et du monde. Schiller a eu le triste honneur d'introduire au théâtre le thème de l'innocence et même des bienfaits de l'amour illégitime ; car ce ne sont pas seulement dans sa pièce les deux intéressés qui y croient ; le poète lui-même y

(1) Voy. M. Kontz, *op. cit.*, p. 70-71.

souscrit, ou, pour mieux dire, en proclame la grandeur, par la bouche du marquis de Posa qui le prêche et, sur le point de mourir, fait jurer à la reine d'y rester fidèle. Il aurait au moins fallu donner à Elisabeth un grand empire sur ses sentiments ; or, si quelquefois elle parle à Carlos avec dignité ou avec habileté, le plus souvent elle ne sait cacher ni à lui ni aux autres qu'elle l'aime, qu'elle est heureuse des circonstances qui les rapprochent et que, comme elle finit par le dire à la onzième scène du cinquième acte, son amour coupable lui paraît une vertu. Quelle femme, à ce compte, ne se persuadera pas de la sainteté, tout au moins de l'innocence, des imprudences les plus dangereuses ?

Schiller s'est même fort appliqué, dans *Intrigue et Amour*, à la réhabilitation d'une favorite de prince. Cette favorite assure en effet à sa femme de chambre qu'elle a « vendu son honneur, mais gardé son cœur, que ce cœur est peut-être encore digne d'un homme; car l'air empoisonné de la cour a glissé sur lui comme le souffle sur un miroir » (II, I). Née d'une grande famille anglaise, puis orpheline, proscrite, ruinée, elle s'était laissé séduire par le prince, mais elle l'a fait renoncer à enlever des fiancées, à corrompre des jeunes filles, à entre-

tenir des Italiennes et des Parisiennes cupides ; elle a arraché des innocents à la mort, aux galères, traîné dans la poussière des criminels puissants ; elle distribue aux pauvres le prix de pierreries que son amant a payées en vendant sept mille de ses sujets comme mercenaires aux Anglais, si bien que le jeune homme sur qui elle avait jeté son dévolu pour se refaire une innocence par le mariage, la qualifie de *sublime*. Il est vrai qu'elle a un peu de peine à renoncer au projet de l'épouser, mais elle finit par faire mieux encore ; car elle renonce à l'amour du prince, distribue ses richesses à ses serviteurs et disparaît. Agnès Sorel elle-même n'en a pas fait autant, ni cette comtesse de Hohenheim que Schiller voyait alors user assez bien de son pouvoir illégitime. Avouons que de toutes les manières d'idéaliser l'histoire, celle-là n'est pas la meilleure !

Mais Schiller est une âme candide. Examinons le fin et froid Lessing. Lui aussi il nous présente dans *Emilia Galotti* une ex-favorite pleine d'un noble mépris pour les vils flatteurs du prince, et d'indignation contre le prince lui-même quand elle apprend l'assassinat du fiancé de la nouvelle et involontaire favorite. Pourtant, Lessing ne dépasse pas trop ici la limite de la vraisemblance ni celle des convenances qui sont sou-

vent plus rapprochées l'une de l'autre qu'on ne croit. Mais, dans *Miss Sara Sampson*, ce n'est pas seulement Mellefont, intéressé à différer son mariage avec la pauvre fille qu'il a séduite, qui soutient que, malgré sa faute, Sara a droit au titre de femme vertueuse et qu'une défaillance ne peut anéantir une longue série d'années d'innocence : la grande préoccupation du père de Sara, que sa fille a quitté pour suivre Mellefont, est la crainte de n'être plus aimé de son enfant. « Sa faute, dit-il, est la faute d'une jeune fille sensible, et sa fuite est la preuve de son repentir. De telles fautes valent mieux que des vertus forcées » (I, I). Il sera tout heureux en apprenant qu'elle le chérit encore. C'est se montrer peu exigeant. On a justement reproché à Victor Hugo de laisser oublier un instant à Triboulet, quand sa fille sort de la chambre du roi, que ce n'était pas la vie de Blanche qui y était en danger; mais sir William Sampson devrait être plus délicat qu'un bouffon entremetteur. Par malheur, la délicatesse de sentiments est ce que les grands écrivains de l'Allemagne ont le plus de peine à saisir. Dans *Intrigue et Amour*, le pauvre musicien qui s'inquiétait honnêtement de l'amour de sa fille pour le fils d'un Président, devient fou de joie quand le jeune homme lui donne assez d'or pour enrichir toute

la famille et oublie le danger de laisser seule avec lui la malheureuse jeune fille que tout à l'heure il disputait éloquemment à la pensée du suicide. Lessing, qui fait raconter par Emilia Galotti, avec l'émotion la plus pudique, les propos que le duc lui a tenus à l'église et la poursuite dont elle a été l'objet, donne à son père, vers la fin de la pièce, quand elle lui demande le poignard libérateur, cette étrange explication : « J'ai le sang aussi jeune, aussi ardent qu'une autre. Mes sens sont des sens. Je ne résisterai pas à la séduction. » Et elle raconte qu'une heure qu'elle a passée chez les Grimaldi, dans *cette maison du plaisir*, lui a laissé pour toute une semaine des troubles que les exercices de piété ont seuls calmés (V, VII). Minna de Barnhelm, si touchante dans sa résolution d'arracher à la pauvreté le timide et fier officier qu'elle aime, nous refroidit à chaque instant par ses indécentes expansions ; elle court après lui comme une folle, l'accueille les bras ouverts, met la main de Tellheim sur son cœur (1), l'envoie inviter à faire une promenade en voi-

(1) C'était là un geste dont la littérature allemande avait alors la manie ; on l'a vu tout à l'heure dans *Wihelm Meister* ; Louise Miller, dans *Intrigue et Amour*, met aussi la main sur le cœur de lady Milford (IV, VII).

ture fermée avec elle, puis, quand Tellheim n'a plus de prétexte pour refuser sa main, tombe dans ses bras et lui demande un baiser (II, IX; III, X; V, XII). Lorsque Rochon de Chabannes donna, en 1774, une imitation en français de la pièce sous le titre de *Les Amants généreux*, il eut soin de faire avouer à sa Minna qu'elle mettait un peu d'indiscrétion dans son amour pour Tellheim et de limiter judicieusement cette indiscrétion; au surplus, il fait d'elle une veuve et non plus une jeune fille, et il évite à son oncle l'accident de voiture qui, dans Lessing, vaut à Minna une liberté fâcheuse (1).

Gœthe a mené une vie plus irrégulière que Lessing et que Schiller, mais il était plus maître de lui-même, et l'on croirait qu'un homme qui avait à ce point, quand il le voulait, le sens de la vie réelle, qui savait manier les affaires et les hommes, devait s'interdire les imprudences de ses romans quand il écrivait pour la foule réunie au théâtre; il devait, semble-t-il, au moins alors, ne pas donner dans les écarts de ses confrères, lui qui s'élevait toujours au-dessus de leurs préjugés littéraires; il rendait justice à notre théâ-

(1) Rochon a dessiné d'une manière assez amusante cet oncle gourmand, bon, impétueux et maladroit, qui est allé faire une scène à un haut fonctionnaire en faveur de Tellheim, et la raconte en savourant un fin repas.

tre que Lessing ne voulait pas, que Schiller ne savait pas comprendre ; il admirait la tragédie antique : ses personnages vont sans doute apprendre à cette double école à surveiller leurs passions. Point du tout. Gœthe porte encore plus de malencontreuse indulgence au théâtre que dans le roman. Ne nous arrêtons pas sur *Le triomphe de la sensibilité*, où un roi raconte, devant sa sœur et les filles d'honneur, qu'il est allé consulter l'oracle sur l'intérêt que sa femme prend à un personnage qui lui est odieux : la pièce n'est qu'une fantaisie dramatique. Ne refusons surtout pas à Gœthe le droit de peindre dans les *Complices*, qui finissent malheureusement en farce, un de ces ménages trop bien assortis que la scène française et italienne représentait assez souvent. Mais on ne s'attendait pas à entendre un roi à qui son oncle avoue avoir une fille illégitime née d'une princesse qui vient de mourir, féliciter son oncle et souhaiter que l'enfant ait les vertus de son père et de sa mère (1). Nous admettons fort bien que Gœthe nous montre dans *Faust* une pauvre fille qui se laisse séduire, mais nous avons plus de peine à croire qu'il suffise de la mort d'Egmont pour changer son obscure maîtresse en héroïne ; sur-

(1) *La fille naturelle.*

tout ce que nous ne pouvons souffrir, c'est cette bonne mère qui préside affectueusement au déshonneur de sa fille. Ce n'est pas qu'il n'y ait nulle vérité dans le rôle de cette femme point vicieuse, mais bornée, qui a laissé Claire devenir la maîtresse du beau, du noble et populaire Egmont, et qui, tout en pleurant de ce que *sa fille unique est une créature perdue*, veille sur ses amours. Mais c'est une vérité trop basse pour la scène. On sourit ou l'on est écœuré lorsque la mère de Claire, après quelques timides regrets, dit à sa fille qui attend Egmont : « Ne fais-tu pas un bout de toilette ? », quand elle lui recommande de ne pas découvrir son secret : « Prends garde à toi ! Ta vivacité *gâte tout*. Tu te trahis ouvertement devant le monde. L'autre jour encore, quand tu as trouvé sur la table cette gravure sur bois avec une légende, et que tu as crié : « Le comte d'Egmont ! », je devins rouge comme le feu. » C'est bien pis quand elle blâme Claire de n'avoir pas quelques attentions pour Brackenbourg : « Il soupçonne ta liaison avec Egmont ; et je crois que, si tu le traitais amicalement, si tu voulais, il t'épouserait encore. » Claire ne veut pas écouter ; mais sa mère insiste : « Tu n'as en tête que ton amour ; si tu voulais bien ne pas tout sacrifier à cette seule chose... Eh oui, il vient

un temps... Vous autres enfants, vous ne prévoyez rien et vous n'écoutez pas les leçons de notre expérience. Jeunesse et tendresse, tout a son terme ; et il vient un temps où l'on rend grâces à Dieu d'avoir de quoi se mettre à couvert. » Nous avons vu le théâtre français et italien de la même époque nous présenter des pères ou des mères tout aussi peu rigides, mais il les peignait ou ridicules, ou tout à fait corrompus ; il ne nous offrait point ce repoussant amalgame de bonté désintéressée et de faiblesse scandaleuse. De semblables personnages ne méritent pas d'être étudiés et surtout d'être mis sous nos yeux à la scène. Mieux valent encore ces pères et ces mères indignes de l'être qu'on voit dans le théâtre de Victor Hugo, qui du moins ne prêtent pas les mains à la honte de leurs enfants. Ajoutez qu'Egmont, comme militaire, comme homme politique, comme martyr, attirant la sympathie du public, plus d'un spectateur se dira, par la faute de Gœthe, que la mère de Claire avait bien tort dans ses velléités de chicaner sur une liaison avec l'homme qu'elle appelle elle-même *si amical*, *si franc*, *si ouvert*, et dont les Flandres attendaient leur salut.

Nous avons vu Mercier condamner les faux ménages ; nous allons voir Gœthe innocenter les

ménages à trois. Dans *Stella*, Fernando a quitté sa femme Cécile à qui la maternité a ôté sa gaieté et ses charmes ; il a enlevé Stella qui ne le savait pas marié et tous deux ont vécu cinq ans ensemble, heureux et bénis. Puis, sur des remords plus ou moins sincères, il a fait une absence de trois ans ; il reparaît au moment où son épouse légitime qui, dénuée de ressources, cherche une condition pour sa fille, vient de la faire accepter comme demoiselle de compagnie par Stella qu'elle ne connaît pas et dont elle n'est pas connue ; les trois femmes se sont beaucoup plu. Fernando revoit Cécile qui vient de tout découvrir, se reprend d'amour pour elle, décide qu'il va partir à la dérobée avec elle et son enfant. Stella surprend ce projet, s'évanouit. Cécile entre, suivie de sa fille ; toutes deux soignent Stella : « Bonne Stella, ange du ciel, » s'écrie Cécile, « je te presse contre mon cœur !... Innocente et chère créature !... Ma sœur, ma chère sœur ! » Elle veut partir, conjure Fernando de rester avec Stella : « Nous nous séparerons, » dit-elle, « mais nous n'en serons pas moins unis... Je veux être ta confidente ; tu verseras dans mon sein tes joies et tes peines. » Fernando n'y consent point ; alors, elle raconte un apologue des plus clairs : un chevalier délivré en Terre-Sainte par la fille du maître dont

il était devenu l'esclave, l'a ramenée, l'a présentée à sa femme qui s'est jetée au cou de la jeune fille en lui disant : « Prends la moitié de ce qui t'appartient tout entier ! Prends-le tout entier et laisse-le-moi tout entier ! Chacune peut le posséder sans l'enlever à l'autre. » En effet, « toutes les deux prennent le chevalier par la main, se suspendent à lui. Et le grand Dieu du ciel se réjouit de cet amour ; et son organe sacré sur la terre le sanctifie par sa bénédiction ; et leur bonheur, leur tendresse eurent pour théâtre la même demeure, le même lit, le même tombeau. » Gœthe se ravisa plus tard et décida Stella et Fernando à se tuer ; mais le premier dénouement est plus conforme à l'esprit général de la pièce, où Stella n'a jamais de remords, où les deux femmes ne font, pour ainsi dire, jamais de reproches à Fernando. La pensée de Gœthe est évidemment que l'amour excuse tout, que deux femmes qui aiment un homme peuvent s'entendre pour se le partager. Au reste, cette théorie ne dut pas trop surprendre le grand monde en Allemagne ; certaines des femmes qui aimèrent à la fois Jean-Paul Richter étaient jalouses, mais d'autres, et Richter les préférait, auraient accepté de vivre platoniquement entre lui et celle à qui il aurait donné son nom.

On a remarqué dans le conte du bon chevalier le singulier mélange d'immoralité et de piété que les romantiques imiteront plus d'une fois. Il se rencontre en plusieurs endroits de la pièce. Quand Fernando revient près de Stella après sa longue pérégrination, il dit : « Cet instant de joie dans tes bras me fait redevenir bon et pieux ; je peux prier, Stella, car je suis heureux. » — « Que Dieu te pardonne, » répond Stella, « d'être ainsi tout à la fois si libertin et si bon ! Qu'il te pardonne, lui qui te fait ce que tu es, si volage et si confiant ! » Sans doute, cette confusion du profane et du sacré, de même que la théorie de l'amour portant son excuse, que dis-je? sa glorification en lui-même, se rencontre dans la *Nouvelle Héloïse;* mais, sans m'arrêter à faire observer que Rousseau n'est pas un Français de France, je ferai encore une fois remarquer qu'une théorie qu'on produit sur la scène a beaucoup plus d'effet qu'une théorie qu'on produit dans un livre. Durant ces dernières années, on a discuté avec beaucoup de science et de finesse sur le point de savoir si réellement Victor Hugo et Dumas père s'étaient inspirés des dramaturges étrangers, et l'on s'accorde, je crois, à conclure qu'ils leur ont beaucoup emprunté dans le détail, mais que, pour leur système dramatique, ils n'ont fait qu'achever une

réforme poursuivie en France depuis cinquante ans (1). Ce n'est pas assez dire : ils ont emprunté aux Allemands leur morale. Encore l'ont-ils mitigée. Nos romantiques n'auraient risqué presque aucune des situations qu'on vient de voir, et ils auraient fort tempéré la crudité des expressions dans des passages que nous avons préféré ne pas citer, comme celui où, dans *Intrigue et amour*, le président explique à son secrétaire qu'on peut fort bien épouser l'ancienne maîtresse d'un autre, celui où Marwood, dans *Miss Sara Sampson*, rappelle à Mellefont les plaisirs qu'ils ont goûtés ensemble, ou certains traits des *Brigands* et des scènes du sabbat de *Faust*.

(1) Sur leurs emprunts à Schiller et à Gœthe, voy. *Le drame d'Alexandre Dumas (père)*, par M. Parigot (Paris, Lévy, 1898), p. 88-89, 94, 96, 99, 108-109, 137, et M. Kontz, *op. cit.*, p. 158, note 2; 295, 301, en note; 307, en note; 327, note 4; 330, 341, en note; 349, en note.

CHAPITRE XI.

Vertus des femmes : I. Leur résistance à la séduction. — II. Réconciliation d'époux brouillés. — III. Mères, épouses dévouées. — IV. Bonnes ménagères ; servantes dévouées.

I

Au contraire, les comiques français et italiens du dix-huitième siècle visent, même lorsqu'ils peignent des amours coupables, au rétablissement de la paix, de l'ordre dans la famille. Ils se complaisent à représenter la résistance de l'épouse à la séduction. Mme Saint-Fard, dans la pièce de Moissy, ne songe pas un instant à se consoler avec le chevalier de l'infidélité de son mari, et la pièce se termine à la confusion du galant à qui tout le monde offre d'ironiques félicitations. Goldoni a décrit d'une façon assez terne, dans *Il Cavaliere e la dama*, la lutte que se livrent le devoir et la passion chez Eleonora ; mais il a beaucoup mieux réussi

dans sa *Donna forte*. Là, le comte Rinaldo vient révéler que don Fernando prétend, sous son couvert, s'imposer à l'amour de la marquise et ajoute qu'il se prête en apparence à ce jeu pour éventer ses démarches, il croit pouvoir conclure ainsi : « Ah! Madame, agréez cette preuve de mon estime et de mon zèle! » Mais la marquise qui l'a aimé et ne le voit pas encore d'un œil indifférent, refuse péremptoirement ce dangereux secours ; elle ne veut pas d'un secret à deux avec un si dangereux confident ; elle lui fait honte de sa complaisance aussi mal entendue que bien intentionnée. Elle lui dit exprès des choses qu'un homme oublie difficilement ; elle va, en effet, jusqu'à lui demander pourquoi il porte une épée au côté ; et ce n'est pas pour l'inviter à s'acquérir des droits sur elle en châtiant don Fernando ; car elle lui signifie son congé en termes qui n'admettent pas de réplique : « Vous m'avez aimée autrefois, et je vous ai beaucoup aimé aussi ; notre voisinage blesse mon honneur » (II, III). Elle a d'autant plus de mérite à cette prudence, que la sœur de son mari, Angiola, sur qui le comte Rinaldo a reporté ses vœux, la suspecte et même l'insulte. Informée que Rinaldo vient de faire visite à la marquise, Angiola dit à sa belle-sœur : « S'il vient ici, ce n'est pas pour moi, et, si je dois

purement servir de prétexte, je n'entends pas qu'on se moque de moi, je le déclare tout haut. » — « Vous parlez fort mal, Madame la bien élevée. Je pardonne votre hardiesse à l'amour qui l'inspire; mais le comte avait à me parler; il n'est pas nécessaire qu'on vous dise de quoi; mon mari le saura; aussi je suis tranquille. Mais vos reproches méritent une réponse. Le comte ne vient pas pour vous? Vous n'êtes qu'un prétexte? De qui parlez-vous? Est-ce que vos indiscrètes imaginations en voudraient à l'honneur d'une femme de ma sorte?... » — « Vous vous échauffez trop, » répond Angiola. « Je ne vous suspecte pas. Mais pourquoi le comte vient-il ici en cachette? » — « En cachette! Il est venu en plein jour, ouvertement. » Angiola réplique : « Si le comte ne vient pas me voir, il ne doit pas venir vous voir non plus. » La Marquise : « Mais je suis une femme mariée, à la fin! » Angiola : « Eh! Madame, la femme est toujours femme, quoique mariée! » (II, v). C'en serait assez, chez un auteur de nos jours, pour accroître les chances ou de Rinaldo ou de Fernando. Mais ni ces insultes, ni les rapports qu'Angiola fait à son frère ne donnent à la marquise le moindre désir de justifier les soupçons immérités de sa belle-sœur. Sigismondo, dans une autre pièce de Gol-

doni, a beau tourmenter donna Elvira, dont il tient le mari à sa discrétion ; tout ce qu'il obtient, quand la malheureuse épouse ne peut plus faire semblant de ne pas comprendre, c'est cette déclaration : « Je sais à quel prix vous me vendriez votre protection, mais sachez que je tiens à mon honneur plus qu'à mon mari et à ma vie (1). » Beatrice, dans l'*Uomo di mondo*, inclinerait à voir avec complaisance la cour que Momolo lui fait à l'insu de son mari ; mais quand elle s'aperçoit qu'Eleonora, qui en sa qualité de jeune fille a le droit de souhaiter de plaire à Momolo, conçoit de fâcheux soupçons, Beatrice promet spontanément et sincèrement à sa rivale d'abandonner toute prétention (2). Dans la seconde partie du *Saggio amico* d'Albergati, une dame a fait fermer sa porte à un ami de son mari qui s'est permis de lui adresser une déclaration ; mais, comme par prudence elle n'a pas donné ses motifs, tous les siens la taxent de bizarrerie ; on lui reproche de se cloître dans les livres et la musique, et on l'oblige à recevoir l'ami perfide ; mais elle s'arrange de manière à ne pas accepter de lui les petits offices

(1) *L'Adulatore*, II, XXII.

(2) II, XV ; III, I. — Il y a quelque chose d'analogue, à la IIe scène de l'acte III de la *Camaraderie* de Scribe.

de politesse qu'il veut lui rendre, répond tout haut et de manière à le remettre sans éclat à sa place à tout ce qu'il lui dit tout bas (II, IX), en sorte que le libertin sera réduit à recourir à la violence, qui, heureusement, ne réussira pas davantage. Au surplus, Albergati avait peut-être pris l'idée de cette deuxième partie du *Saggio amico* dans la *Donna prudente* de Goldoni, où Eularia est placée à peu près dans la même position par un mari qui pourtant est jaloux, et dont elle ménage loyalement, dont elle plaint sincèrement la jalousie mal fondée et maladroite.

II

Les comiques français et italiens du dix-huitième siècle aiment aussi à représenter la réconciliation de deux époux ou de deux fiancés. On ne peut guère prendre au sérieux la *Donna di garbo* de Goldoni, cette trop spirituelle blanchisseuse qui reconquiert l'étudiant volage qui l'avait séduite ; mais le *Préjugé à la mode* de La Chaussée, le *Rendez-vous du mari* (1781)de Murville, l'*Homme à la mode* de Carmontelle, l'*Entrevue* (1786) de Vigée, entre autres, finissent par un traité de paix logiquement amené et durable. La Chaussée surtout a su en plusieurs endroits

peindre la tendresse tardive, mais sincère, qui ramène M. d'Urval à Constance; ainsi dans la scène où le mari, qui doit jouer une comédie de salon avec sa femme, jouit par avance des regards d'amour qu'il aura le droit de jeter sur elle et auxquels il faudra bien répondre : « Hélas ! » dit-il par allusion aux railleurs qu'il n'ose braver, « c'est un plaisir qu'on peut bien me permettre » (II, v). Le personnage du séducteur repentant, du viveur qui se range est alors fréquemment mis sur la scène. Collé ne l'a pas fort heureusement traité dans *Dupuis et Desronais;* il s'y était pourtant appliqué. La Chaussée a été plus heureux, et surtout Longchamp, dans une pièce écrite au lendemain du dix-huitième siècle, puisqu'elle a été jouée pour la première fois le 24 janvier 1803, le *Séducteur amoureux.* Cézanne, un don Juan, a longtemps fait de sa jeune et jolie cousine Adèle la confidente de ses succès; depuis, elle est devenue veuve et il s'est épris d'elle; mais, tout en ayant du penchant pour lui, elle se défie et le raille. La scène où Cézanne s'explique avec elle (I, VII) n'est point mal; il y a quelque chaleur dans le langage de cet ancien séducteur qui aime, peut-être depuis plus longtemps qu'il ne croit, la dépositaire de son passé, et il y a de la grâce dans le badinage qu'elle lui oppose lorsqu'il sent défail-

lir sa vieille assurance qui le soutenait d'abord au milieu d'un embarras tout nouveau pour lui; car Longchamp s'est gardé de transformer tout d'un coup son séducteur amoureux en novice; il le laisse s'échauffer, se dépiter progressivement, déplorer d'avoir perdu la gaieté même qui amusait Adèle, et lui ménage cette réplique moqueuse d'Adèle :

Consolez-vous, mon cher, vous m'amusez encore.

C'est là que Cézanne s'avoue battu et qu'Adèle lui répond :

Ah! vous ne risquez rien.
Quand on a votre esprit, c'est encore une adresse
Que de n'en plus montrer : cela nous intéresse.
L'amour en donne aux sots et l'ôte aux gens d'esprit.
Moins on en met alors, plus on nous attendrit.
Une femme se dit : « Quelle métamorphose!
Pauvre homme! il est bien sot; mais moi seule en suis cause;
C'est à moi de guérir le mal qu'ont fait mes yeux. »
Je vous crois assez fin pour vous faire ennuyeux.
Tenez, restons amis, cousin; je vous en prie.

Le deuxième acte s'ouvre par une scène bien traitée aussi, où un ami de Cézanne, Melcour, se glorifie de l'avoir eu pour maître dans l'art de séduire et vante devant Adèle l'efficacité de l'adresse comparée à la passion; Varennes, père d'Adèle et oncle de Cézanne, un de ces parents

étranges que nous avons caractérisés plus haut, approuve Melcour en ces termes :

> Moi, pour peu
> Qu'on ne courtise point ma femme ni ma fille,
> Ni ma sœur, ni personne enfin de ma famille,
> Je ris très volontiers de vos tours, j'en conviens.

Son flegme l'abandonnera quand il saura la déclaration faite par Cézanne ; et, à partir de ce moment, l'auteur décrit avec imagination et mouvement les embarras où Cézanne est jeté par sa réputation d'homme à bonnes fortunes. Cézanne, à la prière de Varennes, a sérieusement décidé de partir ; mais personne ne l'admet; tantôt son valet, croyant à un pur simulacre, s'arrange pour qu'Adèle le surprenne dans ses préparatifs et fait soupçonner la loyauté de son maître ; tantôt Melcourt raille Cézanne sur la prétendue défaite d'Adèle, et un cartel s'échange entre eux ; tantôt une lettre relative à cette provocation est prise pour un billet doux. Les caractères ne sont certainement pas approfondis, mais la pièce vaut mieux qu'une simple comédie d'intrigue.

C'est aux femmes surtout que les comiques français et italiens attribuent l'honneur de ces rapprochements ou de ces conversions. Apostolo Zeno et Métastase, de même qu'ils exagéraient

l'impertinence des coquettes, ont exagéré la résignation des épouses vertueuses, et Alfieri, dans *Ottavia*, les a imités ; mais Goldoni a peint plusieurs fois avec bonheur la femme qui supporte de son mieux les travers de son mari et tâche de les cacher aux domestiques. Mentionnons simplement la fidélité patiente de sa *Moglie saggia;* mais l'héroïne de la *Putta onorata*, puis de la *Buona moglie* qui, malgré les mauvais conseils de sa sœur, résiste au grand seigneur qui l'enlève et dont la hardiesse semble autorisée par la conduite ingrate de son mari, qui vit longtemps seule entre son petit enfant et une jeune servante dont la garde n'est pas toujours aisée, mériterait plus qu'une mention si M. Rabany n'avait analysé son rôle. Nous ajouterons seulement à ses judicieuses citations un passage qui montre la rustique et honnête énergie avec laquelle elle se défend contre les entreprises de ce seigneur avec qui sa sœur l'a perfidement laissée seule.

Le marquis Ottavio. — Venez ici; asseyez-vous.

Bettina. — Je ne suis pas lasse.

Ottavio. — Mais pourquoi voulez-vous rester debout?

Bettina. — Parce que je veux grandir.

Ottavio. — Vous êtes assez grande; ce qui

vous manquerait plutôt, ce serait un peu d'embonpoint.

Bettina. — Je ne tiens pas à vous plaire... Si vous n'êtes pas content, allez-vous-en...

Ottavio. — Vous ne réfléchissez pas que je peux faire votre fortune.

Bettina. — Pauvre fortune! Quand ces gros messieurs ont dépensé dix ducats, ils croient avoir fait la fortune d'une fille... Est-ce que vous voudriez de moi pour femme?

Ottavio. — Non, je suis marié.

Bettina. — Il est marié et il vient chez une honnête fille! Pour qui me prenez-vous?... Quand on parle des Vénitiennes, on les met toutes dans le même paquet; mais, sang de Diane, on ment (1)!

Un sacrifice qui coûte infiniment moins à la femme, c'est de batailler contre un mari qui, tout en aimant sa compagne, préfère la gloire à l'argent ou le plaisir à l'un et à l'autre. M. Lenient a analysé la jolie scène de l'*Intrigue épistolaire* (1791), où Fabre d'Eglantine nous montre un peintre d'histoire que ni sa détresse, ni les prières de sa femme ne peuvent déterminer à peindre le portrait; car, pour lui, la figure de mille sots opulents ne vaut pas un muscle des

(1) *La putta onorata*, I, XIII.

Horaces de David. Une autre femme d'artiste, dans une pièce précitée de Mme de Beaunoir, le *Sculpteur*, a plus de mérite à conserver son affection à un mari trop peu soucieux aussi d'assurer le bien-être de son ménage; le peintre Fougère, dans l'*Intrigue épistolaire*, est du moins un fanatique de l'art; mais le sculpteur Ledoux se laisse entraîner au cabaret par deux amis dont l'un est un perfide qui travaille à lui dérober ses commandes. Il glisse, pour ainsi dire, entre les doigts de sa femme afin de les rejoindre et la laisse se morfondre seule sous les yeux d'une indiscrète commère qui s'installe de force auprès d'elle pour épier et divulguer les torts du mari. Epuisée de travail, rudoyée par Ledoux quand il rentre après une nuit passée à boire, courtisée par les compagnons de cette débauche, elle n'en défend pas moins avec chaleur la réputation de son mari et réussit à lui rendre la bienveillance d'un Mécène qui avait fini par se lasser. Le style de la pièce est quelquefois déclamatoire, mais les scènes, tour à tour gaies et touchantes, sont originales.

Nous avons vu, d'ailleurs, que la partialité de nos auteurs ne leur fait pas oublier que c'est quelquefois l'époux qui sauve sa femme de la faute. La baronne s'en souvient, dans le *Retour du mari*, et s'oppose à ce qu'il retienne près de

lui l'étourdi qui a failli la perdre. La marquise de Clainville, de Sedaine, ne proposera plus à son mari de *gageure imprévue.*

J'accorde que les comiques de la seconde moitié du dix-huitième siècle ont beaucoup déclamé sur les devoirs et les joies de la famille; il n'en est pas moins vrai qu'ils se sont plus d'une fois tirés avec bonheur de tableaux que le dix-septième n'avait pas osé aborder; car on ne trouverait pas un père tendre ni une mère tendre dans tout le théâtre de Molière. Au contraire, bien que le commencement du premier acte et la fin du troisième soient fades dans la *Buona famiglia* de Goldoni, on s'intéresse assez aux deux époux dont il décrit la bonne intelligence pour être ému de la brouille momentanée qui s'élève entre eux. On s'intéresse encore plus à la pique que fait naître entre Zelinda et Lindoro, son mari, l'imprudence généreuse avec laquelle la jeune femme s'entremet pour empêcher le fils de son bienfaiteur de se mésallier. Voici presque intégralement une scène pleine de vérité et de vie où Zelinda, quoique déchirée par les soupçons de Lindoro, refuse de révéler un secret qui n'est pas le sien; leur maître commun, Roberto (1), attiré par le bruit de leur contesta-

(1) Quoique aux gages de Roberto, ils sont l'un et l'autre de

tion, est présent à la scène, et Goldoni a tiré un admirable parti de cette circonstance ; le débat en devient plus vif et en même temps plus élevé ; Zelinda et Lindoro parlent à leur maître avec une vivacité qui atteste leur émotion, et Zelinda se trouve amenée à soutenir, sans ombre d'emphase, que son sexe n'est pas moins tenu que l'autre à garder sa parole. Roberto interroge les deux serviteurs ; ceux-ci se plaignent l'un de l'autre, quoique Zelinda avoue qu'elle épouserait encore Lindoro, si c'était à refaire.

Roberto, à Lindoro. — Quel motif avez-vous d'être mécontent d'elle ?

Lindoro. — J'en ai plus que vous ne pensez.

Roberto. — Zelinda n'est pas capable...

Lindoro. — De quoi n'est-elle pas capable ? Monsieur, vous ne la connaissez pas.

Zelinda. — Ah ! Lindoro vous voulez me faire perdre la faveur et la protection de notre bon maître !

Lindoro. — Je veux sortir de cette maison.

Roberto. — En sortir ! Pourquoi ?

Lindoro. — Parce que Zelinda et Fabrizio (1)

bonne famille ; c'est même par amour que Lindoro s'est fait secrétaire dans la maison où Zelinda sert comme camériste.

(1) Majordome de la maison, qui autrefois avait eu des vues sur Zelinda, mais qui, maintenant, ne songe plus qu'à tra-

ont ensemble des secrets qu'on veut dérober à vous et à moi.

Roberto, à Zelinda. — A lui et à moi ?

Zelinda. — Monsieur...

Lindoro, à Roberto. — Et nous sommes trahis tous les deux.

Roberto. — Par qui ?

Lindoro. — Par cette femme que vous croyez si vertueuse.

Roberto. — Zelinda !

Zelinda. — Ah ! Monsieur, je suis innocente ; je vous l'assure.

Roberto insiste, demande si vraiment Zelinda a des secrets avec Fabrizio.

Zelinda. — Oui, Monsieur. C'est la vérité. Fabrizio m'a fait une confidence et m'a recommandé le secret; j'ai juré de ne pas parler. Voulez-vous que je manque à ma parole, que je trahisse mon serment? Me le conseillez-vous ? M'absoudriez-vous d'une pareille bassesse condamnable chez qui que ce soit? Seriez-vous par hasard de ceux qui disent que les femmes ne sont pas obligées à tenir leur parole? Je ne crois pas; mais si la curiosité ou la colère vous donnait cette opinion à mon propos, souffrez que je

vailler avec elle à déjouer, sans l'ébruiter, le projet de mésalliance du fils de Roberto.

vous dise que l'honneur est commun à tous, que qui pèche pèche par faiblesse, par lâcheté, par sottise, et que les femmes d'esprit ne sont pas moins loyales ni moins scrupuleuses que les hommes.

Roberto, à Lindoro. — Entendez-vous ses raisons?

Lindoro. — Vous convainquent-elles?

Roberto. — Moi, oui.

Lindoro. — Et moi, non.

Lindoro soutient en effet que Zelinda n'avait pas le droit de prendre un engagement à l'insu de son mari; Roberto la presse de nouveau de s'expliquer. Zelinda dit que, si elle parle, elle sème la discorde dans la famille; que si elle se tait, elle s'expose à de mauvais traitements, et demande qu'on sache de Fabrizio s'il l'autorise à parler. Roberto consent, mais Lindoro :

Une femme n'a pas à demander à qui que ce soit la permission d'obéir à son mari.

Zelinda. — Mais un mari ne peut obliger une femme à manquer aux lois de l'honneur, du savoir-vivre, des convenances.

Lindoro. — Voyez l'obstinée, la perfide, la menteuse!

Roberto. — Respectez-la! Je la connais, et je ne puis admettre qu'elle ait de mauvais sentiments.

Lindoro. — Je suis convaincu du contraire, et je la ferai parler malgré elle.

Il passerait en effet de la parole aux actes en dépit de Roberto, si Roberto n'entraînait hors de sa présence la pauvre Zelinda qui, au reste, ne perd pas un instant la tête au milieu de son chagrin et songe toujours à sauver le fils de son bienfaiteur (1). La pièce est fort touchante dans tous les endroits où Goldoni l'a voulu : Lindoro s'empare d'une lettre écrite en français, se la fait traduire, croit y trouver la preuve qu'on trame contre son honneur, réussit à faire partager ses soupçons à Roberto, interroge de nouveau Zelinda qui proteste que la lettre ne lui est pas adressée, mais qu'elle n'en nommera ni l'auteur, ni le destinataire. Mais le spectateur sent toujours que les deux époux demeurent dignes l'un de l'autre et que le dénouement les rapprochera. Goldoni y aide par des scènes à demi-comiques où il fait des *accessoires* un usage inconnu avant lui, témoin la scène où, Lindoro ayant décidé que sa femme et lui quitteront la maison, ils font, tout en se disputant, leurs préparatifs et jettent pêle-mêle leurs effets dans une malle, jusqu'à ce qu'un serviteur ayant apporté des poires que l'on croit destinées à Zelinda par

(1) *La gelosia di Lindoro*, I, vi.

le fils de la maison, Lindoro les lance à la tête du messager et atteint... Roberto. Dans les *Inquietudini di Zelinda* qui font suite à la pièce précédente, la femme de Lindoro veut ménager et pourtant ne pas laisser mourir la jalousie de son mari ; aussi affecte-t-elle quelques airs mystérieux ; Lindoro, de son côté, veut ne plus la tourmenter par cette jalousie, n'y réussit qu'à moitié, ou du moins n'y réussit pas tout d'abord. Goldoni peint avec beaucoup de finesse et pour ainsi dire avec une affectueuse malice le progrès de ces sentiments respectifs. Zelinda devient jalouse à son tour ; il semble que le tête-à-tête où ses plaintes échappent va tout éclaircir ; déjà tous deux boivent au même flacon d'eau de mélisse ; mais Lindoro proteste si bien être guéri de tout soupçon, que Zelinda le croit aussi guéri de tout amour et se désespère (1). Mais nous sentons qu'à travers leurs larmes ils s'acheminent, non vers une rupture, mais vers une paix définitive fondée sur une confiance désormais inaltérable l'un dans l'autre.

III

Goldoni a su aussi nous donner de piquants,

(1) Voy. les scènes XIII, XV du Ier acte, III, IV, XVII, XVIII du IIe.

de touchants exemples de prudence féminine dans la conduite de négociations matrimoniales, et il les a développés avec un goût d'autant plus méritoire qu'il est allé les chercher dans la petite bourgeoisie et même dans le peuple. Le génie italien est de sa nature tellement poétique, qu'il tombe malaisément dans la vulgarité, même en touchant aux détails matériels de l'existence. Sans doute, il y a bien chez nous, dans le répertoire d'Emile Augier par exemple, des pièces où une mère, bien plus, un amoureux, calcule le chiffre minimum de la dot à exiger ; à plus forte raison trouvons-nous tout naturel qu'une mère, au théâtre, veille sur l'innocence de sa fille ; mais on éprouve chez nous le besoin de relever, d'ennoblir ces préoccupations par une sorte de couleur tragique ; ainsi, dans la *Jeunesse* d'Augier, nous n'acceptons les conseils donnés par Mme Huguet à son fils que parce que nous savons par quels miracles d'économie elle a fait vivre son mari sur un pied supérieur à sa position, et combien elle a souffert quand elle surprenait chez lui le regret d'avoir épousé une fille pauvre. Au contraire, grâce à sa bonhomie et à sa finesse, Goldoni a pu consacrer toute une scène d'une comédie en trois actes (1) à la diplo-

(1) *Sior Todero Brontolone*, I, III.

matie de deux femmes dont aucune ne veut tromper l'autre, mais qui, par conscience, négocient le plus naturel des mariages avec la précaution que d'autres emploieraient pour faire accepter un mauvais parti. Assurément, certains détails de la scène rappellent que Marcolina, la mère de la jeune fille, dépend jusqu'à un certain point d'un beau-père avare et impérieux; mais l'ensemble ne nous montre que deux femmes également dévouées, discrètes, et ne se soutient que par la vérité. Sans doute, le dialecte vénitien assaisonne ce dialogue. Mais il y a tant de naturel, et les deux interlocutrices ménagent si bien les intérêts dont elles ont la garde, qu'une analyse et une traduction partielle peuvent encore en faire sentir le charme. Fortunata vient trouver son amie Marcolina, et, après quelques compliments où se marquent les mâles habitudes de ces deux vaillantes ménagères (1), lui demande si elle veut marier son fils; sur une réponse affirmative, elle annonce avoir un excellent parti à proposer.

Marcolina. — Oh! ma chère amie! Qui est-ce?

(1) Marcolina : « Voulez-vous que j'allume du feu? » — Fortunata : « Non, non, vraiment; j'ai marché, je n'ai pas froid. » — Marcolina : « Moi non plus; vous voyez; je ne fais presque jamais de feu. »

Fortunata. — Doucement ! Avant que je vous dise le nom, dites-moi si vous êtes en mesure de prendre un engagement.

La jeune Zanetta a, en effet, son père et son grand-père. Marcolina assure que son mari ne la démentira pas et que le grand-père tient fort à marier Zanetta, non par affection pour elle, mais pour avoir une bouche de moins à nourrir ; elle demande donc encore une fois le nom du jeune homme. Fortunata répond en demandant le chiffre de la dot.

Marcolina. — Mais, chère Madame Fortunata, vous voulez mettre la charrue avant les bœufs. Voyons d'abord quel est le parti ; puis on fixera la dot convenable.

Fortunata. — De quoi avez-vous peur ? Que je ne vous propose un parti peu sortable ? Savez-vous que mon jeune homme est une perle, qu'il vaut son pesant d'or ? Savez-vous qu'il n'a pas son pareil à Venise ? Savez-vous que c'est mon parent ?

Marcolina reconnaît que c'est quelque chose, mais ajoute que ce n'est pas tout. Fortunata répond que le jeune homme est fils unique, qu'il aura deux mille bons ducats de rente, qu'un emploi l'attend, qu'il n'a pas un défaut, qu'on le prendrait pour un gentilhomme, et décline enfin son nom. Marcolina, enchantée, demande

pourtant s'il connaît les qualités de sa fille, s'il sait qu'elle est bien faite et fraîche comme une rose : « Voulez-vous, dit Fortunata, savoir la vérité ? Il l'a vue. » Marcolina s'émeut et s'inquiète : « Comment ? Quand ? Ma fille ne pratique personne. Personne ne vient ici. »

Fortunata. — Allons, Madame Marcolina, ne vous fâchez pas ! Il n'y a pas de mal. Il l'a vue à son balcon.

Marcolina. — Sous la jalousie ?

Fortunata. — Sous la jalousie. Et il l'a vue aussi dans la rue, un jour, de bon matin.

Marcolina. — Mais elle ne sort qu'avec un voile qui lui tombe jusqu'à la ceinture.

Fortunata. — Que voulez-vous ? Vous savez bien : quand les garçons ont une chose en tête ; vous comprenez.

Marcolina. — Zanetta est donc informée ?

Fortunata. — A ce que j'ai appris, ils ne se sont jamais parlé ; mais je crois que leurs yeux se sont expliqués.

Marcolina se rassure et Fortunata l'interroge de nouveau sur la dot. Marcolina voudrait que son amie proposât un chiffre. Mais Fortunata répond que le jeune homme ne veut pas entendre parler de cette question, que son père et sa mère s'en rapportent à leur mandataire. « Je

leur ai dit : Avec Mme Marcolina, nous sommes amies ; je sais quelle dame elle est ; la fille est une bonne fille. Laissez-moi faire... Allons, voyez-vous, je veux que nous ne fassions pas de façons ; je ne veux rien demander ; je veux que vous me disiez tout ce que vous pouvez faire ; si le chiffre me paraît convenable, je me charge de tout, et vous n'avez à vous occuper de rien. » On tombe d'accord sur six mille ducats. Fortunata demande la permission d'amener le jeune homme. Marcolina voudrait, selon l'ancien usage, attendre que le contrat fût signé ; elle cède toutefois, et l'on débat alors la question de la corbeille. La scène est longue et ne le paraît point. Pourtant, Goldoni ne s'y permet pas un instant de faire rire de ses personnages. On voit bien qu'il aperçoit la naïveté qui se mêle à leur prudence ; mais ce qu'il nous fait surtout sentir, c'est leur profonde honnêteté.

Une négociation analogue se trouve dans la *Putta onorata* (I, VII). Là, malheureusement, Goldoni change, au cours de la scène, le caractère d'un des deux interlocuteurs ; vers la fin, on devine que Catta va devenir l'intrigante qui donnera de détestables conseils à sa sœur ; mais Goldoni avait d'abord manifestement voulu la présenter comme une femme qui, mariée elle-même, sait qu'on ne vit pas uniquement

d'amour et qui désire ne donner sa jeune sœur qu'à un homme capable de la nourrir. Elle interroge Pasqualino sur ce qu'il compte faire et discute avec lui les métiers auxquels il songe. Pasqualino dit que celui de son père, qui est gondolier, ne lui sourit pas et qu'il préférerait ouvrir une boutique, une friperie par exemple, parce qu'il a vu bien des gens qui, après avoir commencé sous un auvent, ont bientôt *porté perruque.* Catta fait observer que c'est un métier où l'on exploite tour à tour celui qui a besoin de vendre et celui qui a besoin d'acheter; on y est en relation avec des gens fort suspects; bref, la farine du diable va toute en semoule, et c'est là une profession qu'elle n'aime guère. Alors Pasqualino parle d'ouvrir un café. Mais Catta hoche la tête : des cafés, il y en a tant! Ils se mangent les uns les autres; à part quelques-uns qui ont la vogue, ils végètent. Quand un jeune homme en fonde un, il l'achalande pour quelques jours à grand renfort de tableaux, de glaces, de luminaire, de marchandises surfines; il ne peut tenir longtemps sur ce pied; la faillite arrive; pour réussir, il faudrait avoir la protection d'une couple de ces princesses errantes qui font chanter leur monde; mais cette protection ne se paye pas avec une tasse de café et un verre d'eau fraîche; il faut achalander les

protectrices à leur tour, et le cafetier tourne à l'entremetteur.

Il y a plus de mièvrerie que de naturel dans la *Bonne mère* de Florian (1785) ; pourtant, il y a aussi de l'esprit et de la sensibilité dans la manière dont cette mère empêche sa fille de quitter par vanité son amoureux naïf, pour le neveu d'un bailli ; et cette pièce de Florian rentre dans une catégorie fort peu nombreuse à toutes les époques, je ne sais pourquoi, celle où les parents luttent pour empêcher leurs enfants de se mal marier. Presque toujours en effet, au théâtre, ce sont les parents, c'est-à-dire l'expérience et le désintéressement, qui ont tort en pareille matière, et le cœur des jeunes filles y va toujours droit au vrai mérite. Goldoni, comme Florian, a une fois mis sur la scène le cas contraire, qui est en réalité de beaucoup le plus fréquent. Sa *Madre amorosa*, Aurelia, se désespère en voyant sa fille, Laurina, sur le point d'épouser un jeune débauché, Florindo. Laurina ne connaît Florindo que depuis douze jours, mais elle a hâte de se marier, et sa tante paternelle lui monte la tête. Son père est mort et l'héritage est demeuré indivis avec la fortune de cette tante qui, de ce chef et en qualité de tutrice, a, paraît-il, le droit d'établir la jeune fille sans l'agrément de la mère ; elle n'est pas sans

avoir entendu parler des vices du fiancé, mais Florindo est riche et n'exige pas de dot. Déjà, le contrat s'apprête. Aurelia essaye de faire entendre raison à sa fille; mais Laurina lui tient tête : « Je l'aime, » dit-elle; « je ne peux vivre sans lui et je le veux. »

Aurelia. — *Je le veux!* Tu as le courage de dire à ta mère : « Je le veux? »

Laurina. — Oui, tuez-moi; égorgez-moi. Je vous le répète : je le veux (I, xii).

Pourtant, la mère a deviné à certains signes que ce n'est pas précisément Florindo, mais le mariage, que sa fille a en tête. Elle lui dépeint le caractère de son indigne fiancé, et, comme Laurina ne paraît pas croire à la sincérité du portrait, demande si, au cas où l'on en prouverait la ressemblance, elle s'obstinerait à lui donner sa main. « En ce cas, » dit Laurina, « je ne l'épouserais certainement pas. » — « Dieu soit loué! » s'écrie la mère, « tu ne l'aimes pas. Si tu l'aimais véritablement, l'amour te rendrait encore plus folle que tu n'es. J'avais raison. Voilà ton secret découvert. Tu n'aimes pas Florindo; ce qui te plaît en lui, c'est un mari. Mais cet époux que tu veux, n'aimerais-tu pas à le recevoir des mains de ta mère? » (II, i). Laurina répond affirmativement; et le projet d'Aurelia est aussitôt formé. Elle a un adorateur dévoué

qui n'a jamais rien obtenu d'elle que son amitié, mais qu'elle aurait épousé sans le souvenir qu'elle garde à son premier mari ; c'est le comte Ottavio. Elle projette de faire de lui le mari de Laurina ; et elle réussit à opérer ce sacrifice malgré tous les incidents qui se jettent à la traverse. On voit combien l'idée est hardie à tous égards. Mais Goldoni a su rendre vraisemblable, sinon l'acceptation d'Ottavio, du moins la proposition d'Aurelia. L'idée générale de la pièce voulait que Laurina, sans être méchante, fût médiocrement sympathique, et, par suite, on admet un peu malaisément qu'Ottavio consente à l'épouser; mais la conduite d'Aurelia est aussi logique que courageuse et dévouée. Il lui faut trouver sur-le-champ un parti à proposer en échange de Florindo, et nous ne sommes pas surpris de la voir renoncer à Ottavio parce que Goldoni a su aussi lui donner une affectueuse et habile fermeté dans la scène où elle présente son projet à Ottavio (II, III).

Aurelia. — Un gentilhomme qui pendant tant d'années m'a conservé son amour sans récompense serait-il disposé aujourd'hui à continuer de m'aimer sans espoir ?

Ottavio. — Je serais le même qu'autrefois si votre état de veuve ne me flattait de la pensée que je pourrai vous obtenir.

Aurelia. — Et si je persistais à refuser votre main, m'abandonneriez-vous? Perdrais-je votre amitié?

Ottavio. — Non, certes; mais je tâcherais de vous dissuader d'une résolution si étrange et qui, à tous les titres, convient si mal à votre état présent.

Aurelia. — Comte, mon parti est pris : je ne veux pas me remarier.

Ottavio. — Vous le dites parce que vous me détestez.

Aurelia. — Non, certes; je vous estime, et, je dirai plus, je vous aime. Si je devais prendre un second époux, je jure sur mon honneur que je n'en choisirais pas un autre que le comte Ottavio. Mais, je le répète, mon parti est pris; je ne veux pas me remarier.

Il est vrai qu'elle pousse ensuite trop loin l'habileté quand elle amène sa proposition comme le seul moyen de permettre à Ottavio et à elle de continuer à se voir sans donner prise à la médisance; elle a beau ajouter que son honneur et l'honneur d'Ottavio lui sont plus chers que tout au monde; elle en a trop dit. Mais la pièce finit par un autre sacrifice, aussi beau, aussi vraisemblable, par lequel elle assure l'innocuité de l'arrangement qu'elle a enfin fait prévaloir : elle entre au couvent. Goldoni n'a

pas expliqué les motifs qui l'y déterminent, et il a eu tort ; car rien n'était plus aisé. Il n'a pas suffisamment approfondi le caractère ; mais il l'a conçu et a su faire agir le personnage. C'est beaucoup.

Nous avons vu des épouses patientes. D'autres, qui n'ont rien à pardonner à leur mari, trouvent dans leur reconnaissance ou leur affection pour lui la force d'affronter de dures épreuves. Mme Dalancour, dans le *Bourru bienfaisant* de Goldoni, croyait son mari plus riche qu'il ne l'était et l'a laissé se ruiner pour satisfaire ses goûts d'élégance. Mais elle lui a toujours rendu son affection en tendresse pour lui et pour sa sœur, et, dès qu'elle apprend sa détresse et en devine la cause, est prête à tout pour y obvier, même à se séparer de son mari, pour le remettre en grâce avec un oncle qui ne peut la souffrir. Le caractère de Laure, dans le *Vieux Célibataire* de Collin d'Harleville, est assez effacé, mais sa situation est touchante ; elle s'est ainsi que son mari fait recevoir comme domestique dans la maison de l'oncle, accaparé depuis trop longtemps par des serviteurs malhonnêtes ; là, elle s'entend signifier par l'intendant que c'est à lui d'abord, ensuite à la gouvernante qu'elle doit plaire ; puis, elle assiste à une querelle des deux fripons ; puis, la gouvernante réclame à son

tour la suprême autorité sur elle. Son langage dans la scène où elle gagne le cœur de son oncle n'est pas très naturel, mais, quand le vieillard répète de bonne foi les calomnies débitées sur le compte de la femme de son neveu, elle se trahit d'une façon intéressante en défendant son honneur.

IV

Fontenelle se félicitait de n'avoir jamais donné le plus petit ridicule à la plus petite vertu. Goldoni va plus loin : au risque de tomber dans la plus terre à terre des prédications, il loue les bonnes ménagères qui discutent s'il est plus avantageux d'acheter la toile toute préparée ou de la préparer soi-même, qui méritent que le mari leur remette tous ses gains et leur demande de quoi acheter un chapeau, qui se promettent d'allaiter elles-mêmes leurs enfants, de leur apprendre elles-mêmes à lire, de ne point leur enseigner des chansons d'amour et de ne pas leur parler trop tôt de mariage (1).

La comédie du dix-huitième siècle ne nous offre point de jeunes filles à l'âme généreuse-

(1) Voy. *Le donne di casa soa*, c'est-à-dire Les femmes d'intérieur.

ment virile et sensible à l'honneur de la maison telles que notre époque s'est plu à en peindre. Dans notre théâtre, souvent le banqueroutier le moins soucieux de l'opinion publique se soucie de l'opinion de sa fille dont s'occupe peu le failli du *Matrimonio per concorso* de Goldoni (1). On ne trouverait pas chez les auteurs du temps la Célie d'Augier qui sort, à son honneur, d'un entretien avec la courtisane impatronisée chez son père, épreuve plus délicate encore que le tête-à-tête de Henriette avec Trissotin ; on n'y trouverait pas davantage sa Diane de Mirmande ni Mlle Desroncerets, natures vaillantes, mais qui mettent toute leur énergie dans l'abnégation (2) ; ni la Marcelle du *Demi-Monde*, où Dumas fils (une fois n'est pas coutume) nous a montré qu'une mauvaise éducation ne gâte pas toujours irrémédiablement un caractère. Mais nous avons vu que le théâtre du dix-huitième siècle nous présente plus d'une figure de jeune fille honnête et gaie. Peut-être ne se trompait-il pas en croyant que l'énergie est rare à cet âge.

(1) Voy. *Ceinture dorée* d'Augier.

(2) Voy. *L'Aventurière*, *Diane*, *Maître Guérin*. Voy. aussi *Jean Baudry* de Vacquerie, où une fille de négociant qui voit un vieil ami de la famille offrir par amour pour elle de conjurer la faillite de son père, demande elle-même sa main, sauf, il est vrai, à mal soutenir par la suite ce premier mouvement.

Enfin Goldoni a tracé un rôle attachant de servante dévouée ; je ne parle pas de la domestique qui, dans *Il Cavaliere e la dama*, partage la gêne de sa maîtresse Eleonora, parce que ses mauvais conseils gaiement débités donnent au rôle un air de fantaisie ; je parle d'une autre servante, bien plus sérieusement étudiée par lui, qui endure, pour ménager à un jeune maître la restitution de ses droits, la faim et les propos méchants. Le dix-septième siècle savait, et l'antiquité ne l'ignorait pas non plus, que la vertu, l'héroïsme même, se rencontrent jusque dans les rangs les plus infimes, mais il croyait que le bonheur éternel suffisait à récompenser les héros de basse condition et qu'on avait assez fait pour leur gloire en instituant la fête de la Toussaint. A la fois moins aristocrate et moins désintéressé, le dix-huitième siècle finissant souhaitait au mérite des humbles un peu de cette célébrité qu'il aimait tant. En fondant ses prix de vertu, Monthyon allait offrir aux héros de l'indigence, en même temps qu'un peu de bien-être ou de nouveaux moyens de se rendre utiles, un jour de gloire ; et c'est pour cela qu'il chargeait les juges solennels du génie de décerner ses récompenses. Goldoni le devançait à sa manière dans la pièce dont nous allons parler, où l'héroïne appartient à une des clas-

ses qui fournissent le plus de lauréats aux prix Monthyon.

Florindo, dans la *Serva amorosa*, ayant été chassé de chez Ottavio son père par une marâtre, la domestique Corallina, née et élevée sous le toit d'Ottavio, en sort avec lui pour le nourrir de son travail. Avant tout, elle s'ingénie à conserver au malheureux jeune homme la faveur publique. Elle ne souffre pas qu'on dise qu'Ottavio l'a chassé ; d'après elle, le père et le fils jouent une comédie pour gagner du temps et amener la marâtre à capituler. Ayant découvert que Florindo aime Rosaura, fille d'un riche négociant, elle trouve moyen de s'éclaircir des sentiments de la jeune personne en lui vendant des bas de soie. La scène est charmante ; j'en citerai seulement le milieu. Elle vient d'expliquer à Rosaura que Florindo pourrait très bien quitter dès maintenant la maison d'en face, où il est venu se loger, et rentrer chez son père, mais que je ne sais quoi le retient. Là-dessus, Rosaura s'écrie étourdiment : « Ah ! je devine. »

Corallina. — Personne ne pourrait deviner mieux que vous.

Rosaura. — Il se trouve bien dans cette maison, n'est-ce pas ?

Corallina. — Vous l'avez dit. Il en adore les fenêtres.

Rosaura. — Non, pas les fenêtres. Je veux dire les chambres.

Corallina. — Les chambres? J'ai peur que nous ne nous comprenions pas.

Rosaura. — Approchez. Personne ne nous écoute (*Elle s'approche*). Il est amoureux (1)?

Corallina. — Oui, mais chut!

Rosaura. — Et il habite là pour être libre?... Je m'en étais aperçue.

Corallina. — Il voulait vous le dire; mais le courage lui manque.

Rosaura. — Me le dire?

Corallina. — Oui, Mademoiselle, et avant peu peut-être il s'expliquera.

Rosaura. — Mais vous ne pensez pas à ce que vous dites; s'il vous fait la cour, en quoi cela me regarde-t-il?

Corallina. — A moi? Mais songez donc! A moi? (*Et elle s'approche à son tour*).

Rosaura. — Alors, à qui?

Corallina. — Mais ne disiez-vous pas que vous l'aviez remarqué?

Rosaura. — Quoi?

Corallina. — Oh! pour tout l'or du monde, je ne voudrais pas avoir dit ce que j'ai dit.

Bref, elle se fait arracher le secret et l'indi-

(1) Cette question d'une jeune fille ne choque pas en Italie.

cation du moyen qu'elle compte employer (I, xi). Le père de Rosaura, qui s'est attiré de mauvais compliments pour avoir voulu défendre Florindo contre sa marâtre, signifie à Corallina de ne plus remettre les pieds chez lui; elle promet de se conformer à cette défense, mais excite avec tant d'adresse le ressentiment caché du vieillard contre la marâtre, qu'elle lui fait accepter en principe l'idée d'un mariage entre Florindo et Rosaura et se fait commander de venir aussi souvent que possible chez lui pour traiter de cette affaire (II, v).

Mais, dira quelque sceptique, on est rarement si adroit quand on est tout à fait désintéressé. Qu'une vieille servante qui a vu naître un jeune maître se voue à la misère pour ne pas l'abandonner, qu'elle donne même sa vie pour lui, cette abnégation s'est vue souvent, à l'honneur de l'humanité. Mais pour qu'une Corallina, qui est veuve, à la vérité, mais fort jeune encore, s'impose des privations dont elle ne peut pas au juste calculer le terme, des négociations épineuses, s'expose à la calomnie, il faut que l'amour ou l'ambition la guide. Pour qu'à défaut de ces deux motifs sa conduite fût vraisemblable, il faudrait que Goldoni, appuyant sur des indications qu'il a légèrement glissées, eût montré qu'autant elle est dévouée à Florindo, autant elle a

d'amour pour Brighella, le serviteur qui l'aime et qui l'épousera à la fin ; nous serions dès lors mieux fixés sur ses sentiments, et nous soupirerions après sa victoire qui doit évidemment entraîner pour elle une dot glorieusement gagnée. Au contraire, Goldoni nous affirme que son inclination pour Brighella et l'espérance d'une juste récompense des services rendus à Florindo sont des sentiments tout à fait secondaires dans son cœur. Il y a bien de la chimère dans l'invention de ce personnage sympathique.

Il y en a du moins un peu, répondrons-nous, et cet aveu nous amène à notre conclusion.

CONCLUSION.

Le dix-huitième siècle a adoré la femme et s'est complu au spectacle de ses triomphes ; il l'a souvent flattée. Le moyen âge avait peine à voir à la fois le fort et le faible du sexe ; mais enfin il les voyait tour à tour. Après avoir glorifié en lui le principe ou la récompense des qualités chevaleresques et l'inspirateur des vertus chrétiennes, il raillait sa diabolique malice, sa concupiscence effrénée. Le dix-septième siècle, plus philosophe, le voyait tel qu'il était. Sans doute il se complaisait à peindre l'énergie, le charme, l'éloquence que l'amour, âme de son être, peut lui prêter ; mais en le décrivant il se contentait de rivaliser avec la nature. Il ne l'outrait pas ; il portait ses héroïnes imaginaires au degré de perfection qu'elles auraient pu atteindre dans la réalité et pas au delà. Il les admirait comme une incarnation poétique du bon sens, de l'honneur, de l'attachement au devoir. Le dix-huitième siècle, moins épris de raison et de devoir, admirait plutôt dans la femme la

beauté et la grâce ; il ne glorifiait pas, du moins quand les circonstances l'invitaient à réfléchir, le mauvais usage de son prestige ; mais, pour peu qu'elle excipât d'une bonne intention, il aimait à lui voir déployer son adresse irrésistible. Il ne lui déplaisait pas de se sentir dans sa main. C'était d'elle, plus encore que de l'Amour, qu'il disait par la plume d'un des siens :

> Qui que tu sois, voici ton maître;
> Il l'est, le fut ou le doit être.

En Italie, on l'avouait plus ingénument encore. Zeno, Métastase, le farouche Alfieri qui dans la réalité était le plus soumis sinon le plus paisible et le plus fidèle des amants, pensaient sur ce point comme le bon Goldoni. C'est en France que Jean-Jacques a donné l'étrange conseil de n'élever la femme que par rapport à l'homme, maxime qui, en paraissant vouer la femme à n'être que le jouet de l'homme, atteste en réalité que l'homme veut être le jouet de la femme ; car n'exiger d'elle que grâce et beauté, c'est avouer qu'on idolâtre cette double séduction. Seulement l'Italie le déclarait plus explicitement et se conformait avec plus de résolution à son penchant. Il faut consulter sur ce point non pas de fades compositeurs de sonnets, des hommes de mœurs légères, mais l'honnête, le spirituel

Gasparo Gozzi, l'ami, l'appréciateur de Goldoni. C'était pour le temps un bon patriote. Il osait défendre Dante ; il cherchait dans son *Osservatore veneto* à relever l'esprit public, à faire comprendre que le premier besoin de l'homme est de savoir se conduire, et il aurait eu des raisons domestiques de ne pas l'oublier, puisque la femme poète, plus âgée que lui de dix ans et pauvre, qu'il avait épousée, achevait de le ruiner. Mais non. Gozzi se laissait mettre à la tâche et sur le pavé en souriant, tant il était intimement persuadé qu'une femme qui a su se faire aimer d'un homme a rempli par là le plus essentiel de ses devoirs et du même coup acquis tous les droits sur cet homme ! Ceci n'est point une conjecture ; c'est le résumé de ses théories, de sa morale plus gracieuse que forte. Dans son *Osservatore*, il ose à peine railler la coquetterie féminine. Tandis que, selon le philosophe stoïcien, Jupiter se plaît à voir le sage aux prises avec la fortune, Cupidon chez Gozzi se plaît à voir des femmes métamorphosées par Circé déjouer habilement la poursuite des chiens ; Ulysse s'amuse à entendre une d'elles lui conter comment elle avait tourné la tête de toute une troupe d'hommes qui, entraînés par elle sur les mers, s'empressaient, au moindre regard, à exécuter toutes les manœuvres. Rien

de plus caressant, de plus affectueux que son éloge de l'adresse insinuante que les femmes savent mettre dans leurs propos. Sans doute, lorsqu'une d'entre elles prétend apprendre l'art de la parole, Gozzi lui fait répondre par un ami qui s'offre pour maître qu'il lui faut commencer par se pénétrer de pensées plus hautes que celles dont elle se nourrit sans cesse. Mais combien l'ami est vite convaincu, dès que la dame réplique qu'à ce compte elle renonce à l'ambition de bien parler, vu que la science de la toilette est la plus exigée des femmes par les hommes, et qu'au reste cette science n'est pas plus futile que les bagatelles dont ils s'entretiennent d'ordinaire ! L'interlocuteur la félicite sur son éloquence naturelle, et tous deux se mettent à rire et à jouer au piquet. Pour Gozzi, en effet, et un peu pour tout son siècle, les femmes sont charmantes dans leur frivolité même. Il soutient qu'ayant pour unique office de plaire aux hommes, elles ont toujours été bien élevées parce qu'elles ont toujours su se donner la meilleure éducation, celle qui consiste à observer ce qui plaît à l'autre sexe et à s'y livrer gracieusement. Si donc elles paraissent parfois mal élevées, que les hommes s'en prennent à eux-mêmes ! C'est qu'ils leur ont donné l'exemple de s'occuper d'objets mal choisis. Mais Gozzi n'en conclut pas

au devoir pour l'homme de diriger l'esprit de la femme vers des objets plus graves, ni même de le diriger en aucune façon. Il conclut qu'il faut leur laisser le soin de leur propre éducation (1).

Mais cet empire souverain que les comiques français et italiens du dix-huitième siècle, comme tous leurs contemporains, aimaient à reconnaître aux femmes, ils aimaient aussi à se persuader qu'elles n'en voulaient pas abuser, tout en sachant qu'elles en abusaient parfois. De là, d'une part, leur clairvoyance et leur hardiesse; d'autre part, leurs conclusions optimistes. Ils voient le mal et le montrent à travers une gaze légère. Ils ne le glorifient pas ; ils ne l'excusent pas ; seulement ils renversent les rôles dans l'histoire du paradis terrestre. Ils font d'Adam le tentateur et affirment qu'Eve, en dernière analyse, refuse ordinairement la pomme ; mais ils la montrent longtemps indécise, et la louent de triompher finalement de l'épreuve. Que, dans la réalité, le tentateur soit ici-bas l'homme ou la femme, il importe assez peu ; l'essentiel est que l'art ne se fasse pas le complice de la séduction. Or la comédie du dix-huitième siècle, en France et en

(1) Voy., sur tous ces points, l'*Osservatore veneto*, 1re partie, 5e dialogue : Ulysse, Cupidon et la Chouette; 4e partie : Dialogue sur l'étude de l'éloquence par les femmes; 3e partie : Discours sur l'éducation des femmes.

Italie, si on la juge d'ensemble, n'a pas trahi la cause de la morale.

Jamais en effet, disions-nous, elle ne prend le parti du séducteur ; elle lui donne quelquefois de l'esprit, mais évite alors de le mettre en regard d'un mari sot ou méchant et lui refuse la passion sincère. Le spectateur sent toujours que la femme ne trouvera, si elle succombe, aucun dédommagement dans sa chute ; qu'elle ne fera qu'inscrire un nom de plus sur une liste de victimes. Est-ce là simplement une conséquence de la faveur plus marquée que la comédie du temps accorde au sexe féminin ? Nullement, car elle ne pousse point les femmes à la révolte contre la loi du mariage. Elle plaint leur souffrance, mais elle n'en infère pas la légitimité de leurs fautes; pas plus que la mauvaise éducation, le mauvais exemple ne lui paraît justifier les écarts. Nous avons vu qu'elle ne demande pas qu'on atténue la responsabilité de l'inconduite en relevant les enfants naturels de leur déchéance, car c'est à ma connaissance une exception unique que ce mot jeté en passant par Ninon à deux bâtards dans le *Dépositaire* de Voltaire :

La rigueur d'une loi peut-être un peu trop sage
A votre frère, à vous ravit tout héritage.
(I, 1.)

Les comiques ne réclament par conséquent pas, alors, la recherche de la paternité. Dumas fils a ressuscité, sous les traits de Rémonin, dans *l'Etrangère*, le marquis de Posa qui croyait au bon usage des amours illégitimes. Mais aucun comique français ou italien du dix-huitième siècle n'avait enseigné à Schiller cette étrange doctrine.

Ils ne réhabilitent pas davantage la femme tombée. On voit bien, dans *Dupuis et Desronais* de Collé, une jeune fille prier son fiancé d'adoucir un mot dur dans une lettre de rupture à une ancienne maîtresse, puis déchirer la lettre et déclarer n'avoir pas besoin de ce gage d'affection ; dans *L'Homme de fortune* de La Chaussée, il suffit, pour que Mélanie oublie l'infidélité de Brice fils, qu'il lui montre une lettre par laquelle il envoie deux mille louis à une maîtresse afin de l'aider à contracter un mariage en train (I, II). Mais, malgré la *Nouvelle Héloïse* et l'*Emile*, la manie du pardon ne sévissait pas encore sur les théâtres de France et d'Italie. Il faut attendre la Révolution pour voir sur la scène française un mari absoudre les atteintes portées à son honneur. Encore dans le *Retour du mari* de Ségur (1792), l'époux est-il, et à bon droit, convaincu qu'au fond sa femme est innocente quand il interroge affectueusement l'amoureux, lui ra-

conte avoir jadis aimé la femme d'un bienfaiteur, malgré les conseils d'un ami qui lui représentait que ce bienfaiteur *apprendrait peut-être ses projets sans colère, gémirait sur sa faute et la pardonnerait.* Alexandre Duval et Monvel, dans *La jeunesse de Richelieu*, où au surplus ils ne ménagent pas le *Lovelace français*, travaillent à nous intéresser à une femme qui n'a guère cédé que de force à son amour pour lui ; l'honnête ami qui reçoit l'aveu s'écrie : « L'infortunée ! Et les hommes injustes la condamneront ! » Et le mari lui-même finit par dire : « Ah ! je t'ai trop aimée, cruelle, pour te haïr jamais. Vis pour rendre justice à mon cœur. Va, c'est encore de toi seule que dépend tout notre bonheur ! » Mais il a vu l'infidèle, outrée de l'impertinence de Richelieu, le dénoncer et se dénoncer elle-même, et l'on était alors en 1796, et il y avait déjà quatre ans qu'avait paru la traduction française de *Misanthropie et Repentir* où Kotzebue réconciliait le mari trompé et l'épouse repentante. La *Mère coupable* de Beaumarchais, où les deux époux brouillés finissent par s'embrasser en adoptant réciproquement leurs bâtards, est encore postérieure d'une année (1797) (1). La comédie fran-

(1) Longtemps auparavant, l'Anglais Rowe, dans *Jane Shore*, avait peint une favorite qui, expiant dans les larmes et dans

çaise et italienne du temps peint quelquefois des séparations de corps, mais on n'y trouve, avant la Révolution, qu'une seule pièce qui préconise le divorce, et c'est une pièce bouffonne, l'*Ile du divorce* de Biancolelli dit Dominique et Romanesi (1731).

Donc, à la veille de 1789, les idées généreuses du temps et aussi sa sensiblerie ont pénétré au théâtre, mais le ton général n'est plus ni grivois, ni voluptueux, comme il l'avait été parfois tour à tour dans la première moitié du siècle, et les idées morales ne sont point encore brouillées. On se représente nettement et le devoir et la prudence nécessaire à la faiblesse humaine pour ne point faillir. La censure y aiderait au besoin; mais ce n'est pas sur ce point qu'elle doit batailler avec les auteurs : la tradition suffit. La décence se maintient encore au théâtre, c'est-à-dire dans un genre précieux entre tous, et, en France, éminemment national, comme la discipline et le courage se maintenaient à Rome dans

les privations une faveur dont elle n'avait jamais abusé, trouvait un protecteur dans le mari auquel elle s'était jadis laissé enlever par Edouard IV. Bien mieux : le mari finissait par s'écrier, en apostrophant un agent qui voulait arrêter Jane : « Je te dis, misérable, que tu n'as jamais connu une femme aussi vertueuse, et qu'auprès d'elle, ta mère n'était qu'une vile Ethiopienne! » (V, II.)

les armées quand déjà on ne les rencontrait plus dans la vie civile. La Révolution, qu'on ne sut pas prévenir et qui nous apporta pêle-mêle des biens et des maux immenses, ébranla cette tradition bien autrement utile que celle de la fidélité monarchique, et le romantisme en hâta la ruine.

N'est-il point fâcheux, toutefois, que l'on respecte moins aujourd'hui le public au théâtre qu'au temps où Louis XV avait tant de maîtresses et la grande Catherine tant d'amants?

APPENDICES

APPENDICE A.

Guerre courageuse faite par les dramaturges italiens du dix-huitième siècle au manque de savoir-vivre.

L'Italie est certes une des contrées où, en un sens, on a le plus attaché de prix au savoir-vivre. La preuve est que deux de ses œuvres classiques, le *Galateo* de Giovanni della Casa et le *Cortegiano* de Baldesar Castiglione sont des manuels de politesse (1). Jusqu'à la fin du siècle dernier, l'étiquette y était encore très compliquée (V. la préface des *Conversazioni* de Bondi, p. 23 du 1er vol. de ses *Poesie*, Padoue, 1778). Malheureusement, le soleil du Midi donne autant de vivacité aux caractères qu'aux esprits, et, d'autre part, ne sollicite pas à l'activité physique, condition de la plus élémentaire des convenances, la propreté. L'élégance des manières ne requiert pas seulement de la finesse; elle exige, de plus, la possession de soi-même, qui abandonne les Méridionaux dès que l'esprit public n'est plus discipliné. Nous croyons faire beaucoup, nous autres Français, pour la propreté en l'appelant une demi-vertu; si elle

(1) Un jeune érudit italien, M. Vit. Cian, a donné du *Cortegiano* une excellente édition, dont il faut d'autant plus le louer, que ce genre de travail n'attire malheureusement pas assez les savants italiens. Peu de leurs classiques ont eu l'honneur d'éditions richement annotées.

coûtait autant de peine sous notre climat que sous celui de Naples, nous l'appellerions volontiers une vertu entière. Les patriotes italiens du dix-huitième siècle aperçurent fort bien le rapport qui unit le savoir-vivre sous toutes ses formes aux qualités mâles, à la dignité qui les résume toutes, et ils combattirent sans relâche toutes les mauvaises habitudes qui y dérogeaient. Goldoni regarde volontiers si ses héroïnes ont les mains propres (*Figlia ubbidiente*, I, 14 ; *Locandiera*, I, 15). Ce n'était pas superflu à une époque où il croyait pouvoir faire dire par un comte, extravagant et impertinent, il est vrai, à une dame qui n'ôtait pas ses gants : « Avez-vous la gale ? » (*Figlia ubbidiente*, I, 12.) Un de ses personnages est resté deux mois, un autre un an sans se laver les mains (*Il tutore*, II, 11 ; *L'uomo del monde*, II, 13). Quand, dans le *Divorzio* d'Alfieri, le père de famille se débarbouille, sa femme en est tout étonnée (V, 1). La manie de cracher, qui est ancienne en Italie, malgré les scrupules ironiques du Ciappelletto de Boccace, puisque Virgile en tire sans sourciller une comparaison (1), est relevée dans le *Vecchio bizzarro*, de Goldoni (II, 6) ; elle était, d'ailleurs, passée en usage ; c'est en crachant que l'aimable Rosaura donne un signal à un domestique (Goldoni, *L'Avvocato veneziano*, II, 7) ; dans la *Donna vendicativa*, du même Goldoni (II, 9), une dame marque son dédain pour une autre dame en crachant. « Crachez-moi au visage, » dit une femme à un homme qu'elle conseille sur le choix d'un billet de loterie, « si nous ne gagnons pas un terne » (*Donne gelose*, de Goldoni, I, 11). Une actrice, dans son *Teatro comico*, émet le vœu qu'on interdise aux spectateurs des loges de cracher sur le parterre, ce qui amène l'envahissement de la scène par les personnes désireuses de se mettre à l'abri.

(1) A propos des abeilles :

Namque aliae turpes horrent, ceu pulvere ab alto
Quum venit, et sicco terram spuit ore viator
Aridus.....

(*Géorgiques*, IV, 96-98.)

Dans sa *Donna di testa debole*, Aurelia, embrassée sur la bouche par Elvira qu'elle veut marier, crache ; Elvira lui dit : « Vous crachez mon baiser ! » Aurelia, qui la soupçonne de mettre du carmin (II, 6), répond : « Plaignez-moi ; j'ai la lèvre si délicate, qu'un rien me fait venir des boutons » (I, 7). Dans le poème des *Conversazioni*, de Bondi, la quinquagénaire qui a encore des prétentions à la beauté, qui « dompte à grand'peine, par des odeurs empruntées, son odeur naturelle, » *crache galamment* (*sputa leggiadramente*) quand par pitié quelqu'un lui parle.

Goldoni attaque aussi un autre défaut contraire à la politesse : la curiosité indiscrète. Dans son *Torquato Tasso*, don Gherardo veut voir en cachette les compositions inachevées du Tasse, savoir ce que lui aura dit le duc de Ferrare ; il fouille dans les papiers du poète ; le Tasse supporte impatiemment ses procédés ; les mots les plus vifs s'échangent entre eux. Gherardo n'en continue pas moins à s'imposer ; en vain le poète lui signifie qu'il entend recevoir seul un napolitain dont on annonce la visite ; Gherardo fait une fausse sortie et rentre avec l'étranger ; malgré les rebuffades de cet étranger, il le suit quand il se retire, et se promet de découvrir à quelle condition il appartient ; dans tout le reste de la pièce, il tâche de surprendre les propos des uns et des autres. Le *Festino* nous présente une marquise et une baronne qui vont de la femme d'un comte à sa maîtresse, essayent de faire parler la première sur la fête que le mari va donner chez elle à sa rivale, et celle-ci sur la robe avec laquelle elle y paraîtra (I, 5 ; II, 10). Goldoni a donné un nom français, La Cloche, au personnage de *La Scozzese*, par lequel il a remplacé le Frélon de Voltaire, sans, d'ailleurs, spécifier son pays ; mais c'est bien un Italien du temps que cet homme qui épie les secrets non par méchanceté, mais parce qu'il se croit tenu d'honneur à débiter des nouvelles dans les sociétés. Naturellement Goldoni et Bondi, lequel reproche à ses compatriotes d'assaillir de questions toute personne qui entre dans un salon, ne corrigèrent pas radicalement leurs contemporains. Giovanni Giraud, après

eux, revint à la charge : l'amusante indiscrétion du médecin de sa *Capricciosa confusa* (III, 3, 4) serait invraisemblable en France et ne l'était pas en Italie, où, aujourd'hui encore, nous dit un éminent critique (1), la curiosité a bien de la peine à se réfréner ; mais certainement le défaut ne s'y porterait plus aux mêmes excès.

On connaît davantage les peintures plaisantes que Goldoni a faites des parasites. Quant à la véhémence des propos que les gens du plus haut étage échangeaient alors dans les disputes, il est bien vrai que les Italiens pouvaient se dire beaucoup d'injures sans tirer l'épée, mais il ne l'est pas, quoi qu'on en ait dit chez nous, qu'ils ne la tirassent jamais. Albergati Capacelli combat le duel, et quelquefois à l'aide d'arguments empruntés à Jean-Jacques Rousseau, dans la comédie *I pregiudizi del falso onore*, mais précisément parce que les rencontres étaient assez fréquentes. Il y a plus de duels dans Goldoni que dans tout le théâtre français du dix-huitième siècle. On se bat, et souvent sous les yeux du spectateur, dans le *Vecchio bizzarro*, le *Servitore di due padroni*, la *Donna di testa debole*, l'*Amante militare*, le *Giuocatore*, la *Locandiera*, la *Vedova scaltra*, le *Cavaliere di spirito*. (Voir, de plus, sur la fréquence des duels à Bologne, p. 85 de l'*Albergati* de M. Ernesto Masi. Bologne, Zanichelli, 1888.)

APPENDICE B.

Habileté scénique de Goldoni ; son influence sur Beaumarchais, Picard, etc.

Comme la grande originalité de Goldoni dans l'histoire de la comédie italienne est d'avoir abordé la peinture des mœurs et des caractères, les critiques insistent généralement peu sur son talent pour nouer et fortifier l'intrigue d'une pièce, pour animer la scène ; car ce talent n'était

(1) M. Francesco D'Ovidio, p. 10 de son *Leopardi e Ranieri* (Rome, Forzani, 1897).

chez lui qu'un héritage de la *Commedia dell' arte*. M. Rabany a même dit, et non sans fondement, que souvent, par réaction contre ses prédécesseurs, il a sacrifié l'intrigue aux caractères (*Goldoni*, p. 164). M. Ernesto Masi, qui a mieux vu que personne que Goldoni a gardé de la comédie improvisée tout ce qu'elle avait de bon, qui signale comme un des dons les plus essentiels de Goldoni l'art de mettre la vie et le mouvement sur les planches, s'en est malheureusement tenu à quelques remarques sommaires. Il faudrait un travail spécial pour placer dans tout son jour cette face du talent de Goldoni, et je ne puis, moi aussi, donner ici que quelques indications. Mais il importe d'autant plus de les donner que Goldoni me paraît avoir, à cet égard, beaucoup influé sur Beaumarchais, sur Picard, et, par suite, sur Scribe et sur toute la comédie française du dix-neuvième siècle.

On a souvent remarqué que la comédie française qui, depuis la mort de Régnard, se contentait trop souvent de provoquer le sourire, qui se réduisait trop à une conversation intéressante ou spirituelle, redevient gaie, vive, recommence à piquer la curiosité, à amuser les yeux, avec le *Barbier de Séville*. Je crois qu'il faut appliquer à Beaumarchais une très juste observation de M. Louis Moland sur Molière : au dix-huitième siècle, grâce à Goldoni, comme au dix-septième grâce à des écrivains bien inférieurs, l'Italie nous a enseigné que la comédie n'est pas faite pour être jouée dans un fauteuil. Il est vrai que Goldoni devinait là le premier un besoin général de l'époque qui, moins appliquée que les siècles antérieurs, avait encore plus besoin qu'on frappât toutes ses facultés à la fois ; la preuve en est que Schiller, le plus ingénu des hommes de génie, se travaillera dans son théâtre pour paraître artificieux, prêtera à ses personnages des réponses énigmatiques, des résolutions bizarres, tâchera en un mot tout autant de nous surprendre que de nous faire frissonner (M. Kontz l'a bien montré, *op. cit.*) ; et Schiller n'a pas étudié son métier, que d'ailleurs il n'a jamais très bien su, dans Goldoni. Mais le spirituel vénitien a eu en France, sans le sa-

voir, bien d'autres élèves que des princesses du sang. Nos comiques ne se mirent pas tous à son école ; Collin d'Harleville, Andrieux, Etienne, par exemple, demeurèrent fidèles à la manière purement française. Mais, d'autre part, les romantiques portèrent jusque dans le drame sérieux et dans le drame en vers un mouvement que Goldoni lui-même n'eût pas osé introduire dans la tragédie. La critique de nos jours, à une exception près, affecte de tenir en médiocre estime la partie technique de l'art dramatique, que pourtant Dumas fils met à un très haut prix dans une de ses préfaces. Quoi qu'il en soit, l'étude du théâtre de Goldoni me semble, à cet égard, rentrer nécessairement dans l'histoire de la comédie française moderne.

Donnons quelques exemples de l'habileté de Goldoni. D'abord quelques mots sur ses quiproquos.

Le quiproquo est aussi ancien que le théâtre ; il a fourni de tout temps non pas seulement des scènes, mais des plans entiers de pièces. Toutefois, il était d'ordinaire simple, c'est-à-dire qu'un personnage comme Bacchus dans les *Grenouilles* d'Aristophane, ou deux personnages comme les Ménechmes, comme Amphitryon et Sosie dans Plaute, étaient pris pour d'autres et traités en conséquence. Marivaux avait redoublé le quiproquo dans les *Jeux de l'amour et du hasard*, où le maître et le valet qui ont échangé leur qualité se trouvent en face d'une demoiselle et d'une suivante qui ont précisément procédé à un échange analogue. Mais, dans le *Matrimonio per concorso* de Goldoni, ce ne sont pas seulement deux couples qui se prennent l'un pour l'autre ; ce sont tous les personnages de la pièce sans exception qui se mystifient involontairement les uns les autres par une suite ininterrompue d'équivoques transparentes pour le spectateur, indéchiffrables pour eux. Alberto, séduit par une annonce des Petites Affiches, vient se mettre sur les rangs pour épouser Lisetta ; il la voit, sans la connaître, en tête-à-tête avec son amoureux, le maître de l'hôtel où l'a amenée Pandolfo son père. Pour sauver la réputation de la jeune fille, l'hôtelier Filippo la présente comme sa femme. Alberto rencontre un instant

après, dans le même hôtel, Doralice, fille d'Anselmo, la prend pour Lisetta, lui plaît et se met à l'aimer. Mettez-le successivement en présence des deux pères, et vous aurez deux quiproquos. Mais Goldoni a fait mieux : Anselmo ayant de bonnes raisons pour estimer Alberto et pour mépriser le père de Lisetta, et s'imaginant que c'est Lisetta qu'Alberto aime, essaye de le détacher de la jeune personne qu'il a vue tout à l'heure, et lui offre en échange sa propre fille. Alberto tient bon, sans savoir qu'il refuse la personne même qui lui a plu ; et il est fort heureux qu'Anselmo ait de tout point échoué, car le spectateur redoutait qu'il ne remportât un demi-succès : Alberto pouvait se laisser dégoûter de sa belle par le portrait de Pandolfo, sans accepter pour cela le dédommagement proposé. Pandolfo, à qui Alberto demande la main de sa fille, avoue qu'elle aime Filippo. Pendant ce temps, Anselmo promet sa fille à M. La Rose. L'aveu de Pandolfo entraîne Alberto à quereller Doralice, qui s'en prend à la promesse d'Anselmo et qui se figure, en outre, que c'est M. La Rose qui est marié. Lisetta s'imagine que Filippo la trahit pour Doralice et est prise par celle-ci pour Mme La Rose, qui n'existe pas. Aucun de nos auteurs contemporains les plus célèbres dans l'art d'accumuler les quiproquos, n'a été plus inventif en ce genre, et, on le voit, une équivoque initiale très simple produit ici toutes les autres. De plus, Goldoni, tout en préparant l'explication finale, sait la dérober jusqu'à la fin, même quand il paraît se mettre dans la nécessité de la fournir ; par exemple à la sixième scène du dernier acte, Doralice entre au moment où l'on vient d'affirmer devant son père qu'elle prétendait épouser Filippo ; tout, semble-t-il, va s'expliquer ; mais, comme elle est entrée en compagnie d'une dame que son père avait chargée de l'interroger, c'est cette dame qui prend la parole pour dire que la jeune fille n'est pas bien coupable pour aimer quelqu'un, et, comme Anselmo réplique aussitôt en disant qu'une fille de bonne condition ne peut accepter un mari de profession peu relevée. Doralice, qui ne connaît pas la profession d'Alberto, ne réplique pas, et Anselmo sort

pour aller quérir son M. La Rose sans qu'elle ait eu le temps de parler.

Dans *Il Ventaglio*, tirant parti en quelque sorte de la paresse des acteurs de la Comédie italienne de Paris, qui ne se donnaient pas la peine d'apprendre des *couplets* un peu développés, Goldoni atteint le comble de la prestesse dramatique. Un éventail passe de main en main, éveille partout le dépit ou l'espérance, et suffit à lui seul à soutenir toute la pièce. Dans le détail, Goldoni y montre une étonnante habileté à mettre à la fois tous ses personnages sous les yeux du spectateur, en faisant apercevoir le caractère de chacun d'eux. Il y a là, au lever du rideau, quatorze personnages en scène, tous occupés, les uns sur leur terrasse, d'autres dans leurs boutiques ; le pharmacien pile une drogue, le savetier remet un soulier en forme, le piqueur tient un chien en laisse, des messieurs en costume de chasse sont assis à la porte d'un café : c'est un tableau pittoresque et mouvant. La conversation n'est jamais générale ; pourtant, aucun rôle ne languit : chacun ne dit qu'un mot, mais ce mot amène une réplique de l'un, une intervention d'un autre, et chaque personnage se trouve à son tour pour un moment le centre de l'entretien, ce qui n'empêche pas qu'on devine, outre les sentiments réciproques, l'intrigue principale autour de laquelle tout viendra s'enrouler. La scène muette par laquelle s'ouvre le troisième acte n'est pas une simple vue de cinématographe représentant des gagne-petit à l'œuvre dans un carrefour ; les sourires ironiques que se décochent le savetier et le cabaretier nous rappellent que le premier a trouvé le bienheureux éventail et que le second ne sait pas encore l'avoir perdu ; et le va-et-vient des autres personnages nous fait souvenir que dans cette pièce les complications naissent à chaque instant de ceux qui s'attendaient le moins à les produire.

La Famiglia dell' Antiquario offre encore un exemple dans une scène un peu longue, il est vrai (III, 7), de l'habileté de Goldoni à manier ses personnages ; il les fait aller tous successivement de l'appartement de la belle-mère

à celui de la bru, et réciproquement ; le docteur et le chevalier se mêlent seuls d'abord de les accommoder, puis Pantalon et Anselmo s'y mettent ; c'est, pour ainsi dire, Maître Jacques quadruplé et allant sans succès d'un adversaire à l'autre pour essayer de mettre le holà.

Goldoni excelle encore à tirer d'une scène épisodique des conséquences qui intéressent l'action principale. Ainsi, dans les *Innamorati*, lorsque l'extravagant Fabrizio oblige Roberto à visiter les prétendus chefs-d'œuvre de sa galerie, lorsqu'il lui impose un avocat en vue d'un procès qui allait s'arranger, on croit que l'auteur entend uniquement nous amuser aux dépens d'un original ; mais les deux heures passées par complaisance dans sa galerie, la discussion sur le choix de l'avocat persuadent à l'amoureux de Flaminia, nièce de Fabrizio, que Roberto n'arrive pas à l'instant même, comme Flaminia l'assurait pour prévenir un accès de jalousie. Enfin Goldoni mêle le plus habilement du monde au jeu des passions ce qu'en langage de théâtre on appelle les accessoires. Nous disions tout à l'heure qu'un éventail est en quelque façon le premier rôle d'une de ses pièces ; et, dans le cours de notre étude, nous avons cité ce cadeau de poires qui pense un instant coûter cher au donateur et au mari de la destinataire, dans la *Dama prudente ;* la *Gelosia di Lindoro* nous a offert un incident analogue ; nous avons noté aussi cette malle qui sert plaisamment de témoin au dépit amoureux de Zelinda et de Lindoro. Dans le *Spirito di contraddizione* (II, 5), les deux serviteurs Volpino et Gasparina traitent gravement et amoureusement leur projet de mariage, leur budget futur, tout en mettant le couvert ; leur terrible maîtresse apparaît, leur commande de desservir, et ce contre-ordre est comme l'emblème de ses intentions à leur égard, vu qu'en un instant elle promet de favoriser leur mariage, puis s'y oppose dès qu'elle sait n'être pas la première à le favoriser.

Qu'on étudie le théâtre de Goldoni et ensuite celui de Picard, on ne trouvera pas dans le deuxième d'imitations du premier ; mais on verra que Picard pourrait bien avoir pris à Goldoni une manière assez différente de celle de

Molière et de ses successeurs. Il y a chez lui un goût du détail pittoresque, de l'allusion aux usages du jour qui peut lui avoir été suggéré en partie par La Bruyère qu'il lisait de près, mais qu'il tient surtout de Goldoni. Les abondants détails qu'on trouve par exemple sur la vie parisienne dans le *Matrimonio per concorso* (1) paraissent bien avoir inspiré l'auteur du *Collatéral*, des *Provinciaux à Paris*.

C'est dans Goldoni qu'il a pris l'idée d'une manière non plus profonde assurément, mais plus large en un sens que celle de Molière. Cela ne veut évidemment pas dire que Picard comprend mieux que Molière la complexité d'un personnage ; au contraire, il réduit quelquefois ses personnages à un travers. Mais, outre qu'il déploie une variété, une fécondité inépuisables dans la peinture de ce travers, et déjà en cela il se rapproche de Goldoni, il rattache ses personnages par cent fils ténus, mais brillants au monde extérieur ; il accumule dans les plus courtes de ses pièces, dans *Monsieur Musard* par exemple, plus d'incidents ou du moins d'accessoires qu'il n'y en a peut-être dans tout Molière : M. Musard paraît en robe de chambre, regarde des poissons rouges dans un bocal, énumère avec précision les courses qu'il devrait faire, parle du commis qu'il a renvoyé, broie du tabac, ouvre les journaux ; on apporte les malles d'un voyageur ; M. Musard revient le visage couvert de poudre, écrit le mot d'une charade, accompagne au violon, en robe de chambre à demi ôtée, une romance que chante la fiancée de son fils, jette de l'argent à des chanteurs ambulants, sort, et revient avec de la musique, des caricatures, un baromètre. Goldoni n'avait même jamais déployé un pareil attirail. Mais c'était lui qui avait enseigné à parler aux yeux.

(1) L'ouvrier qui jette à terre un pourboire de deux sous, le prix des chambres, des repas, de la pension dans les hôtels garnis; la description du Palais-Royal, des autres promenades de Paris, etc.

APPENDICE C.

Le commerce dans la comédie française et italienne au dix-huitième siècle.

C'est plutôt encore de nos jours qu'au dix-huitième siècle que les gens de lettres se sont attribué une importance exagérée. C'est de nos jours qu'au nom de l'art ils se sont constitués en aristocratie sur les ruines de la noblesse et que, par un contraste singulier, ils ont en général regardé de haut le commerce à l'heure même où ils devenaient pour leur compte des négociants habiles et heureux. Certes, Ponsard et Augier n'avaient point tort de combattre la fureur du gain qui fait oublier la famille sous prétexte de l'enrichir, et qui remplace l'économie par la spéculation malhonnête et prodigue. Mais il est manifeste qu'à leurs yeux, comme à ceux de Balzac et de la plupart de nos romanciers et de nos poètes, le haut commerce même et la banque ne requièrent que des qualités d'ordre très inférieur. Balzac ne refuse pas son admiration au faiseur Mercadet, mais, à moins d'être notoirement malhonnêtes, les hommes d'affaires, chez lui, qu'ils s'appellent Nucingen ou Birotteau, sont des esprits lourds. En traçant les personnages de Giraud dans la *Question d'argent*, de Mauriceau dans l'*Etrangère*, Dumas fils a implicitement avoué qu'à son sens le génie des affaires pouvait échoir à un imbécile. On dira que Lesage ne l'entendait pas autrement; mais, au temps de *Turcaret*, les gens de lettres avaient moins l'occasion que vingt ans plus tard d'approcher des hommes d'affaires. Au milieu du dix-huitième siècle, le ton de la comédie à l'endroit du commerce changea subitement. Non seulement Jean-Jacques avait rappelé aux écrivains cette vérité, que Malherbe et Boileau avaient exprimée en boutades célèbres, que l'importance réelle d'une profession se mesure à son utilité directe pour l'Etat; mais les moins puritains, les moins genevois de ses contemporains, Voltaire et Montesquieu, avaient délivré au commerce de

véritables lettres de noblesse. Le premier avait dédié *Zaïre* à un négociant anglais; il avait proclamé, dans *Mahomet*, que le commerce assure aussi bien que les arts la supériorité d'une nation ; dans ses ouvrages d'histoire, il marquait soigneusement tout ce que nous lui devons pour les commodités de la vie et pour l'élégance, la douceur des mœurs. Bien plus, il entrevoyait nettement qu'un homme qui, de son comptoir d'Europe, *donne des ordres à Surate*, bien loin d'être un petit esprit, doit posséder jusqu'à un certain point les qualités de l'homme d'Etat, qu'il lui faut une finesse prévoyante, une hardiesse prudente, un art d'employer et de commander les hommes, plus rares et plus précieux que l'habileté de main nécessaire pour surprendre un succès de vogue au théâtre ou dans le roman. Montesquieu s'étendait avec complaisance, dans l'*Esprit des Lois*, sur le commerce, pendant que Diderot allait dans les ateliers préparer pour l'Encyclopédie la théorie des arts mécaniques.

Aussi, dans les *Deux Amis* de Beaumarchais, on dira à un négociant : « Le plus digne usage des lettres de noblesse est, sans doute, de décorer des citoyens aussi utiles que vous. » Et le négociant répondra sans fausse modestie : « Utiles, voilà le mot! Qu'un homme soit philosophe, qu'il soit savant, qu'il soit sobre, économe ou brave, eh bien, tant mieux pour lui! Mais qu'est-ce que je gagne à cela, moi (1)?... Moi, par exemple,... je fais battre journellement deux cents métiers dans Lyon. Le triple de bras est nécessaire aux apprêts de mes soies. Mes plantations de mûriers et mes vers en occupent autant. Mes envois se

(1) Inutile d'avertir que Beaumarchais fausse ici une idée juste. Nulle vertu, nul talent n'est inutile. Passe encore que Beaumarchais n'ait pas deviné les services que la science rendrait de nos jours au commerce ; mais comment l'histoire des Anglais ne lui rappelait-elle pas que toutes les grandes nations commerçantes ont guerroyé et conquis pour étendre leur marché? Et, sans l'économie, où trouverait-on les fonds indispensables pour les grandes entreprises?

détaillent chez tous les marchands du royaume ; tout cela vit, tout cela gagne, et, l'industrie portant le prix des matières au centuple, il n'y a pas une de ces créatures, à commencer par moi, qui ne rende généralement à l'Etat un tribut proportionné au gain que son émulation lui procure... Et tout l'or que la guerre disperse, Messieurs, qui le fait rendre à la paix? Qui osera disputer au commerce l'honneur de rendre à l'Etat épuisé le nerf et la richesse qu'il n'a plus? Tous les citoyens sentent l'importance de cette tâche : le négociant seul la remplit. Au moment où le guerrier se repose, le négociant a le bonheur d'être à son tour l'homme de la patrie » (II, 10).

Dès avant Beaumarchais, Sedaine faisait dire au gentilhomme négociant du *Philosophe sans le savoir*, dont le fils n'est pas loin de croire que son père déroge : « Quel état, mon fils, que celui d'un homme qui, d'un trait de plume, se fait obéir d'un bout de l'univers à l'autre! Son nom, son seing n'a pas besoin, comme la monnaie des souverains, que la valeur du métal serve de caution à l'empreinte : sa personne a tout fait, il a signé, cela suffit... Ce n'est pas un peuple, ce n'est pas une seule nation qu'il sert ; il les sert toutes et en est servi : c'est l'homme de l'univers... Quelques particuliers audacieux font armer les rois, la guerre s'allume, tout s'embrase ; l'Europe est divisée, mais ce négociant anglais, hollandais, russe ou chinois, n'en est pas moins l'ami de mon cœur; nous sommes, sur la superficie de la terre, autant de fils de soie qui lient ensemble les nations et les ramènent à la paix par la nécessité du commerce. » Ce négociant est là sur la pente du cosmopolitisme. Il n'est pas, en effet, inutile de remarquer que nos dramaturges relèvent surtout les avantages du commerce pour le bien-être et la paix des nations; l'Anglais Lillo, dans l'*Apprenti de Londres*, fait de plus observer que le commerce peut aider à la défense de la patrie ; il montre les commerçants anglais déterminant les négociants de Gênes à ne pas prêter à l'Espagne des fonds destinés à armer une flotte contre l'Angleterre (I, 1). Toutefois, la noblesse d'âme de Sedaine l'arrête à temps, et quand Van-

derk fils réclame la supériorité pour la noblesse, Vanderk père répond par cette conclusion où la modestie tempère la fierté : « Je ne connais que deux états au-dessus du commerce (en supposant encore qu'il y ait quelque différence entre ceux qui font le mieux qu'ils peuvent dans le rang où le ciel les a placés), je ne connais que deux états, le magistrat qui fait parler les lois et le guerrier qui défend la patrie » (II, 4). Dans *Il Cavaliere et la dama* de Goldoni, un seigneur, ayant voulu traiter dédaigneusement un marchand, s'attire cette réplique : « On ne qualifie pas de plébéien un honnête négociant; le vrai plébéien est celui qui, pour avoir hérité d'un titre et de quelques arpents de terre, consume ses jours dans l'oisiveté et se croit en droit de fouler sous ses pieds tout le monde » (II, 11).

Quant aux effets moraux du commerce sur ceux qui l'exercent, la marquise du *Philosophe sans le savoir* a beau prétendre qu'*il rétrécit l'âme*, son frère prouve le contraire en avançant au baron d'Esparvilles la somme nécessaire à la fuite d'un homme qui en ce moment est l'adversaire, et, semble-t-il, le meurtrier de son fils. Et, dans l'intervalle des actions héroïques, c'est le plus reconnaissant des hommes pour les vieux serviteurs; il veut que, le jour du mariage de sa fille, la table des commis soit servie comme la sienne, et se propose d'aller choquer son verre avec le leur; il souffre même que sa sœur, la vaniteuse, tout en acceptant ses bienfaits, dédaigne la profession qui lui donne les moyens de défrayer son orgueil. Mercier, dans la *Brouette du vinaigrier*, a peint avec assez de verve le petit commerçant inventif, économe, qui, au lieu d'écouter un cousin préfet de collège, a mis de bonne heure son fils dans les affaires, lui cachant la fortune qu'il a amassée à se lever grand matin pendant quarante-cinq ans : « Depuis que je me connais, » dit-il, « je me suis amusé de la fantaisie de me bâtir une grosse somme, non par avarice au moins, mais pour pouvoir assurer le bien-être de ma vieillesse et de ceux qui viendraient après moi... J'ai bien tenu ce que je tenais, et le diable, par conséquent, n'a pu me l'emporter. » C'est ainsi

que, quand il apprend que son fils s'est épris de la fille de son patron, il peut apporter sur sa brouette, pour lui servir de dot et relever la fortune de M. Delomer, 4.778 louis d'or et quelques sous par-dessus le marché; et il en est récompensé par ce cri de son fils à son patron menacé de la faillite : « Monsieur, nous payerons tout, nous payerons tout! N'est-ce pas, mon père? »

Sans doute, les auteurs dramatiques du dix-huitième siècle ne présentaient pas de parti-pris tous les négociants comme des hommes d'une irréprochable probité. Au contraire, ils ont assez souvent décrit l'art de faire banqueroute. Dans *Le cousin de tout le monde* de Picard (1793), le négociant Albert s'est peut-être ruiné fort innocemment, et son tort est seulement de dire : « Que mon gendre soit un libertin, cela m'est égal; mais il serait fort désagréable, quand je comptais sur lui pour payer mes créanciers, d'être obligé de payer les siens » (scène XIV). Mais d'autres ont pris leurs précautions. Dans le *Port de mer* de Boindin (1704), un négociant dit : « Il n'y a point de bon père de famille qui ne doive faire au moins une banqueroute en sa vie » (scène IV). Dans *Turcaret*, un caissier cautionné par le traitant a fait banqueroute sur son ordre (III, 9). Chrysandre, dans *Le jeune savant* de Lessing, se moque d'un homme qui a eu la folie de payer ses créanciers. Dans *Damon ou la véritable amitié* du même, un personnage pousse un cousin ruiné à faire banqueroute : « Par le diable! comprends-moi. N'ai-je pas fait faillite cinq fois? Et ai-je été honteux? Réponds-moi. Ne dois-je pas toute ma fortune à ma faillite?... La première fois, ce fut ma femme qui m'y poussa... C'était une coquine fièrement prodigue. Dieu lui fasse paix! Mais Dieu l'a récompensée sans doute au ciel... N'est-ce pas qu'il sera égal pour mon héritage que je l'aie acquis avec ou sans honneur?... On m'en aurait de la reconnaissance quand même je l'aurais volé. » Il ferait enterrer son argent avec lui s'il savait que ses héritiers dussent rembourser ses créanciers, car il ne veut pas avoir fait pour rien les cinq parjures que lui ont coûtés ses cinq faillites. Gol-

doni, dans la *Banca rotta*, a plutôt peint un négociant qui se vole lui même. Toutefois, le docteur Lombardi (1) y donne une leçon de faillite à ce négociant dont le fils Leandro recherche sa fille. Il lui conseille d'assurer les biens de sa femme et la légitime de son fils sur ses marchandises, d'obtenir des créanciers un concordat de 30 ou 40 %, puis, après le premier payement, de tirer en longueur jusqu'à ce qu'on n'en parle plus; pour maintenir sa liberté et sa dignité, le négociant émancipera son fils, se fera nommer par lui administrateur perpétuel, mettra la maison de commerce sous le nom de Leandro et y restera le maître. Le négociant est enchanté à l'idée qu'un sauf-conduit va bientôt lui permettre de circuler sans peur des recors, mais il demande ce qu'on dira de sa faillite : « Allons donc! » répond Lombardi. « Le public s'habitue à tout. On chuchotera d'abord, puis tout s'oubliera, et on vous considérera comme un nouveau marchand sur la place de Venise; il adviendra de vous ce qui est arrivé de tant d'autres qui ont fait la même chose, non pas une fois, mais deux ou trois. »

Le négociant. — Que ferai-je, si je rencontre mes créanciers?

Lombardi. — Saluez-les poliment; parlez avec eux des nouvelles du jour, de la guerre, et jamais d'intérêts.

Le négociant. — Et s'ils entament ce chapitre-là?

Lombardi. — Dites-leur de s'adresser à votre avoué.

Le Négociant. — Et si un d'eux me cassait la figure?

Lombardi. — Tant mieux! Avec celui-là votre compte serait réglé.

Le Négociant. — Voilà une bonne fortune que je m'arrangerai pour esquiver (I, 13).

On peut comparer cette scène avec celle des *Effrontés*, où un vieux marquis, par dédain pour son siècle, engage un failli à relever la tête.

(1) On sait que, dans la comédie italienne, le terme *docteur* désigne, non un médecin, mais un homme de loi.

Dans le *Matrimonio per concorso*, Goldoni présente un banqueroutier dont il fait aussi malheureusement, par un mélange peu vraisemblable, un original et un poltron ; ce personnage, un négociant italien, Pandolfo, qui a fait fortune par des moyens qui plaisent peu à sa fille et a quitté Londres d'une manière sur laquelle elle n'aime pas à s'expliquer, se trouve tout à coup face à face, à Paris, avec l'honnête négociant Anselmo ; il a jadis été chez Anselmo domestique, puis commis, et l'a même alors un peu volé. Il n'en veut pas pour cela à son ancien patron ; au contraire. Leur entrevue est un essai un peu timide de l'excellente scène d'un roman de Balzac, où César Birotteau, fort embarrassé dans ses affaires, perd l'appui d'un ancien employé infidèle pour avoir laissé échapper ces mots : « Je te rends mon estime. » Mais ici Anselmo, n'ayant pas besoin de Pandolfo, peut impunément le tenir à distance, et Pandolfo a le don de ne pas comprendre les allusions volontairement blessantes qui font sourire le spectateur et ôtent à la scène presque toute sa portée (I, 9). Mercier, de son côté, nous montre, dans *La Brouette du vinaigrier*, un solliciteur de procès, ou, comme nous dirions, un syndic de faillites, qui ébranle un instant la probité de M. Delomer ; il nous donne là un aperçu des tactiques malhonnêtes qu'il a dévoilées dans son *Tableau de Paris* (vol. VII, p. 59 et suiv.). M. Simon explique à Delomer qu'il n'a qu'à dissimuler soigneusement ses pertes et à emprunter de toutes parts (c'est ce qu'en pareille circonstance Pancrazio ne veut pas faire dans *I mercanti* de Goldoni et ce que son fils fait en revanche sans scrupule). « Monsieur ne fera, » dit Simon, « que suivre l'exemple qu'on lui donne ; c'est un malheur qu'on le force à rejeter sur d'autres. Il fera perdre parce qu'il perd... C'est en délayant cette perte dans le grand nombre qu'elle deviendra légère et presque insensible. Plus vous devrez, plus votre arrangement sera facile. On n'écrase que les petits débiteurs... Votre crédit, je vous le répète, est un hameçon. » Ce *médecin de toutes les fortunes délabrées de la capitale* ne vaut pas le Duhautcours que dessinera bientôt Picard, mais il l'annonce.

Quant aux spéculateurs malhonnêtes, les *Agioteurs* de Dancourt (1710) ne sont encore que des usuriers; l'*Agioteur* d'Armand Charlemagne (1795) n'est point ennuyeux à lire, mais ce n'est qu'un acte tout de circonstance qui roule sur la misère publique au lendemain de la Terreur, sur l'enchérissement incroyable des denrées, sur les valets enrichis.

Néanmoins, le commerce en lui-même n'a guère parmi les gens de lettres, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, qu'un détracteur, Alfieri, qui, au reste, ne le méprise pas en patricien, mais le hait en philanthrope. Dans la satire qu'il lui consacre et où il l'appelle *fils d'une demi-liberté et père d'une double servitude*, il lui reproche l'asservissement où les nations puissantes par leur marine tiennent l'activité productrice des autres nations. Le morceau est plein, non pas seulement de vigueur, mais de fierté. Alfieri montre, par exemple, que l'Angleterre fournit de blé les Portugais, mais à la condition expresse qu'ils n'en cultiveront pas. « En revanche, » leur dit-il, « votre bon ami britannique vous permet de planter tout votre sol en vignes; car il chérit vos biens plus que lui-même. Il vous sert votre pain tout cuit, pour que vous le mangiez avec vos figues; mais malheur à qui de vous prétend le cuire! Il vous apporte à domicile des souliers et jusqu'au plus vil outil, et vous interdit formellement toute autre idée que celle de lui livrer tout votre vin, vos pierreries, votre argent, votre or et tout ce qui peut vous rester. » Puis il peint cette tyrannie s'étendant sur la France, la Suède, le Danemark. Seul le Hollandais tient tête à l'Anglais, et, n'ayant rien à échanger avec lui, « puisque tous deux salent le hareng, font de mauvais fromages, apprêtent la morue et vont à la pêche de la baleine, » échange des balles sur l'Océan qu'ils se disputent. Mais l'anachronisme de cette dernière assertion nous avertit qu'Alfieri va, selon habitude, passer de faits précis à des conclusions exagérées. La conclusion naturelle de la satire était, non pas qu'il faut anathématiser le commerce, mais qu'il faut l'affranchir, et que chaque peuple doit disposer librement de son sol et de son industrie.

APPENDICE D.

Bondi et Delille.

On trouverait, je crois, la matière d'une thèse intéressante dans l'étude de la poésie didactique en Italie, à la fin du dix-huitième siècle, surtout si l'on en marquait les rapports d'une part avec la poésie de salon, d'autre part avec la satire, et enfin avec les auteurs qui écrivirent alors chez nous dans le même genre. Il serait bon d'ailleurs de ne pas se borner à la poésie. Une comparaison d'Algarotti avec Fontenelle y figurerait très légitimement.

Mais ici nous voulons simplement signaler quelques imitations faites par Delille, dans son poème sur la *Conversation* (1812), des *Conversazioni* de Bondi (1778). Par exemple, dans le portrait du contradicteur, de Bondi, ces vers :

Pria che tu parli,
Nega quel che vuoi dir; e, se consenti
Pur d'aver torto, « non è vero » ci grida;
E vuol ch' abbi ragion.

ont certainement inspiré ceux-ci :

A peine dans la chambre il a fait son entrée,
Il flaire votre opinion...
Et pour redoubler son courroux,
Peut-être il suffisait de dire :
« Monsieur, je pense comme vous. »
Aussitôt par dépit et par vanité même,
Depuis qu'il est le vôtre abjurant son système,
« Monsieur, dit-il, haussant le ton,
Je ne suis plus de mon opinion;
La vôtre est à mes yeux d'une évidence extrême,
Et vous avez grand tort de me donner raison. »

Dans le portrait du babillard, ces mots :

Dormi :
Egli segue a parlar : svegliati e il trovi

Che parla ancora...
Di parlar contento,
Poco si cura poi che alcun l'ascolti;
Cosa nella natura ei non aborre
Quanto il silenzio.

ont inspiré ceux-ci :

Harassé, fatigué, je succombe au sommeil,
Et c'est lui que j'entends encore à mon réveil...
Et qu'a-t-il besoin qu'on l'écoute?
Se taire est tout ce qu'il redoute.

Surtout Delille a beaucoup pris à Bondi pour le portrait de l'homme qui parle continuellement de lui-même (cf. Bondi, vol. I de l'édit. des *Poesie*, de Padoue, 1778, p. 76-77, et Delille, Xe vol. de ses *Œuvres*, dans l'édition de Paris, Furnes, 1832-33, p. 180-182). Delille est souvent plus fin que son modèle, mais d'autre part son poème, fruit de sa vieillesse, est souvent d'une insupportable diffusion.

APPENDICE E.

Il marito alla moda et L'aver cura di donne è pazzia, de Fagiuoli.

Dans la première de ces deux pièces, le riche et lourdaud campagnard Semplicione Dolciati va épouser la fringante Isabella ; Menica, qui a élevé la jeune fille et qui la félicite de cette prochaine union, explique à Semplicione qu'il doit, s'il veut être heureux, n'avoir point d'yeux ni d'oreilles, mais seulement de la cervelle ; quand Orazio, à qui Isabella témoigne autant de tendresse qu'elle fait paraître de froideur à son fiancé, survient, Semplicione ne croit pas devoir céder immédiatement la place ; Menica lui explique qu'il doit s'en excuser. Il promet que dorénavant il se fera toujours annoncer chez sa femme. Seulement Fagiuoli fait retrouver à Isabella un père dans la personne d'Orazio, et lui dicte la promesse qu'elle n'abusera jamais de la liberté

que Semplicione tient absolument à lui laisser, de peur de passer pour un mari incivil.

Dans l'autre pièce, le médecin Roberto, tout en fumant sa pipe (1), qui est, dit-il, la seule chose qui désormais lui appartienne dans son ménage, s'informe si sa femme qui s'éveille l'a demandé, puis si elle a demandé ses cavaliers servants; on répond négativement à la première question, affirmativement à la deuxième. Il s'afflige que le mariage ne soit plus qu'*une chaîne froide et pesante comme le plomb :* « Les attraits qui le recouvrent et le font paraître moins âpre sont déflorés par une main étrangère, et il ne reste rien au mari. » Son frère, le chirurgien Bonfadio, est au contraire persécuté par la tendresse de sa femme Domitilla et reproche à Roberto sa longanimité. Arrivent les deux cavaliers servants de Giacinta, femme de Roberto ; ils félicitent le mari qu'une telle épouse lui soit échue : « Ah ! non pas à moi tout seul, » répond Roberto. — « Comment ? » — « Oui, oui, elle m'appartient en partie, et en partie aussi à nos bons amis. » — « Ah ! ah ! M. Roberto est de bonne humeur ce matin. » Giacinta témoigne le plus grand mépris pour son mari devant Bonfadio et devant un cousin, puis sort avec ses deux sigisbées. Bonfadio raconte que, dès le premier jour de son mariage, il a discipliné sa compagne par des rebuffades et des soufflets, et que maintenant elle est la première à le prier de l'enfermer quand il sort et à clore elle-même ses croisées. En vain lui fait-on observer que les femmes qui jouissent d'une honnête liberté ne sont pas celles qui désirent le plus le fruit défendu. Domitilla lui prodigue tendresse et obéissance devant Roberto ; mais une fois seule, elle contraint un domestique à porter une lettre à un jeune homme ; elle achète une parure avec des honoraires qu'on apportait à son mari. Au contraire, Giacinta met à la porte un perfide conseiller trop écouté par sa belle-sœur, et répond vertement à l'insinuation que ses cavaliers servants sont des amants déguisés. Elle refuse de les recevoir en l'ab-

(1) On fume aussi quelquefois la pipe dans Goldoni.

sence de son mari et proteste qu'elle aime celui-ci, tout en le mortifiant. Domitilla, du haut de son balcon, appelle les deux sigisbées, écoute leurs compliments, va au théâtre avec eux, et reçoit enfin chez elle le jeune homme à qui elle a envoyé le billet doux. Les deux maris, qui ont feint un voyage sur le conseil de Raimondo, trouvent, à leur retour, Domitilla à deux doigts de la faute et Giacinta irréprochable au fond, quoique toujours hautaine. Sur quoi Raimondo fait la leçon à tout le monde.

La hauteur de Giacinta, l'hypocrisie de Domitilla sont lourdement peintes; mais il y a de l'énergie dans la description des souffrances de Roberto et dans les scènes où paraissent les cavaliers servants.

APPENDICE F.

Des rôles de comédiens au théâtre (1).

L'acteur semble désigné pour figurer parmi les personnages que peint la littérature, surtout la littérature dramatique. Sa profession se distingue nettement de toutes les autres ; il se reconnaît très vite dans la rue, non seulement à la façon dont il est rasé, mais à sa manière de parler, de regarder, de marcher. Il agit puissamment sur la foule; il tient en partie dans sa main la réputation des auteurs et même la fortune des genres dramatiques, puisque Talma a prolongé les jours de la tragédie classique et que Rachel l'a pour un instant ressuscitée ; enfin, un auteur est presque sûr de réussir en mettant des comédiens sur la scène, puisque c'est présenter au public des hommes qui se jouent eux-mêmes. C'est pourquoi, dès avant notre époque, le théâtre et aussi le roman ont souvent cherché leurs héros parmi les comédiens.

(1) J'ai touché une première fois à ce sujet dans deux leçons de Sorbonne dont la *Revue des Cours et Conférences* a donné un résumé (nos du 20 mai et du 17 juin 1877, d'après les notes d'un étudiant).

Toutefois, il n'en était pas ainsi dans l'antiquité. Aristophane portait hardiment la critique dramatique sur le théâtre ; Térence y exposait sa méthode de travail et ses réponses aux envieux ; mais à peine trouve-t-on çà et là, dans les ouvrages d'imagination, quelques mots sur la condition des comédiens. Pourtant, le théâtre fleurissait à Athènes et à Rome ; ces deux villes ont vu des comédiens habiles, riches, célèbres. Polos, sous Périclès, touchait un talent par représentation ; Roscius, sous Sylla, mourut opulent ; Æsopus, qui contribua au rappel de Cicéron, laissa une fortune de quatre millions. Dès l'antiquité, la corporation était heureuse auprès des femmes, et plus adroite que scrupuleuse dans le mélange de la vie réelle et de la vie des planches, puisque Polos porta sur la scène l'urne de son fils pour mieux pleurer le destin d'Oreste. Comment se fait-il donc que les gens de lettres les aient alors infiniment moins représentés qu'à une époque où une partie de la société réprouvait le théâtre, et où l'Eglise excommuniait les comédiens et refusait de bénir leur sépulture ?

L'explication est dans certains usages modernes qui ne s'établirent pas partout à la fois, mais dont l'adoption, même partielle d'abord, fixa davantage les regards sur les acteurs.

D'abord, dans l'antiquité, on ne jouait guère que dans des occasions solennelles ; les acteurs devaient donc se former plus malaisément, et, sauf le cas de talents supérieurs, qui devaient pour cette raison être plus rares, ils s'imposaient plus difficilement à l'attention, à la mémoire du public, même quand le spectateur n'emportait pas uniquement du théâtre une impression religieuse et patriotique, même quand il n'y était point venu *potus et exlex*. Au contraire, dans plusieurs Etats modernes, on joua de bonne heure, sinon tous les jours, au moins plusieurs fois par semaine toute l'année ; ailleurs on ne jouait qu'au carnaval, mais le carnaval allait de l'Epiphanie (6 janvier) au mercredi des Cendres, c'est-à-dire au milieu de février ou de mars, et l'on y ajoutait le *carnevalino* (premier jour du

carême), et, à Milan, le *carnevalone* (semaine des Cendres). Puis, dans l'antiquité, les rôles de femmes étaient tenus par des hommes ; ils n'y gagnaient certainement pas. Enfin, on jouait sous le masque ; Cicéron pouvait bien apercevoir la flamme qui jaillissait des yeux d'Æsopus, mais les jeux de physionomie échappaient ; et combien l'acteur devait être gêné dans les nuances de sa diction, dans ses gestes, par les artifices nécessaires pour renforcer sa voix et exhausser sa personne ! Une part de son génie était voilée, une autre part garrotée. Au contraire, dans les temps modernes, c'est par exception que les acteurs ont gardé le masque ou que les femmes ont été écartées de la scène.

La communication plus fréquente des comédiens avec le public, les moyens de séduction plus nombreux dont ils disposaient entraînèrent deux conséquences. D'un côté, un plus grand nombre d'hommes de talent s'engagèrent ou restèrent dans leur corporation. Dans l'antiquité, à part Aristophane qui n'a joué qu'une fois et parce que personne n'osait interpréter un de ses rôles, Plaute est le seul écrivain de talent qu'ils puissent réclamer ; dans les temps modernes, Shakespeare, Molière, Baron, Dancourt, Picard leur appartiennent. D'un autre côté, depuis trois cents ans, un grand nombre d'ouvrages d'imagination leur ont été consacrés en totalité ou en partie.

Je n'ai pas l'intention d'analyser ni même la prétention de citer tous ces ouvrages. Nommons seulement la *Méchante mise à la raison*, surtout le *Songe d'une nuit d'été* et *Hamlet* de Shakespeare, l'*Illusion comique* de Corneille où l'on voit les beaux gains que rapportait la profession, le *Saint-Genest* de Rotrou où l'on trouve des détails sur les décors et sur les importunités essuyées par les actrices, la *Comédie des comédiens* de Georges de Scudéry, l'*Impromptu de Versailles* où Molière se met en scène, lui et ses camarades, et dépeint vivement l'embarras d'un directeur de troupe entre le roi qui le presse, les importuns qui le retardent et son personnel qui perd la tête, le prologue des *Folies amoureuses*, la *Critique du Légataire*

universel et les *Souhaits* de Régnard, le célèbre roman de Scarron et celui de Lesage, le premier si indulgent, l'autre (chap. v-xiii du IIIe livre de *Gil Blas*) si amer pour les comédiens. Puis viennent le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot, le poème de Dorat sur la *Déclamation*, *Le critique ou la répétition de la tragédie* de Sheridan, *La maison de Molière* de Mercier à qui l'on attribue aussi *Les comédiens ou le foyer*, le 27e chapitre de la deuxième partie de l'*Allemagne* où l'on voit que pour Mme de Staël l'art du comédien est une des formes du génie d'un peuple, les *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* où Gœthe peint les acteurs et disserte sur leur profession. Je ne rappelle pas ici les pièces de Goldoni, de Bouilly, de Radet, Barré, Desfontaines, de Carmontelle où nous avons vu le monde de la scène. Ajoutons seulement qu'Albergati Capacelli a écrit le *Ciarlator maldicente* contre les castrats, et terminons notre énumération par *Le vieux comédien* de Picard et aussi son *Collatéral*, *Shakespeare amoureux* et *le Vieil amateur de théâtre* d'Alexandre Duval, les *Comédiens* de Casimir Delavigne, un passage célèbre de *Marion Delorme* de Victor Hugo, le *Bénéficiaire* de Théaulon et Etienne, le *Père de la débutante* de Théaulon et Bayard, le *Kean* de Dumas père, *Adrienne Lecouvreur* de Scribe et de M. Ernest Legouvé, sans parler de romans comme *Fracasse* de Th. Gautier, *Criquette* de M. Ludovic Halévy, *Fromont jeune et Risler aîné* d'Alphonse Daudet et *Brichanteau* de M. Claretie (1).

(1) J'ajoute les titres suivants que me fournit M. Couet, le docte auxiliaire de M. Monval aux Archives de la Comédie française : outre le *Nouveau roman comique* de Dorvigny, et une page d'*Almahide* de G. de Scudéry, la *Comédie des comédiens* de Gougenot, *L'Opéra comique* de J. Ségur le Jeune, la *Comédie sans comédie* de Quinault, la *Matinée du comédien de Persépolis* de Molé, la *Comédienne* d'Andrieux, le *Café des Variétés* de Scribe et Dupin, le *Concert à la cour ou la Débutante* de Scribe et Mélesville. Voir au surplus le *Dictionnaire universel du théâtre en France et du théâtre*

Reposons-nous de cette liste fatigante en indiquant les principales modifications qui se sont introduites durant notre siècle dans la peinture des comédiens.

Nous avons dit, au cours de notre livre, que les comédiens étaient devenus une puissance pendant le dix-huitième siècle. On sait en effet comment le *Pauvre Diable* de Voltaire décrit le comité de lecture de la Comédie Française :

> Dieux paternels, quels dédains, quel accueil!
> De quelle œillade altière, impérieuse
> La Dumesnil rabattit mon orgueil!
> La Dangeville est plaisante et moqueuse;
> Elle riait. Grandval me regardait
> D'un air de prince, et Sarrazin dormait.

J.-J. Rousseau constatait dans la *Nouvelle Héloïse* que tout Paris connaissait les acteurs du Théâtre Français, qu'on appelait habituellement les personnages tragiques du nom de l'artiste qui les représentait. On colportait leurs bons mots; ils écrivaient leurs Mémoires; Molé allait entrer à l'Institut. La cause de cet accroissement d'importance était d'abord, on le pense bien, l'affaiblissement des scrupules religieux, mais c'était aussi la passion sans cesse plus vive du public pour le théâtre. Jean-Jacques, l'auteur de la *Lettre sur les spectacles*, finissait par écrire pour la scène; les gens de lettres, les gens du monde, les courtisans, les pensionnaires des couvents, les officiers en garnison, des favorites, une reine de France jouaient la comédie en société (1); un Ségur montait sur un théâtre public. Naturellement les comédiens se piquaient d'émulation; beaucoup s'élevaient très haut. On voyait paraître coup sur

français à l'étranger de Goizet et Burval, et le catalogue de Soleinne.

(1) Parmi les pièces qui dépeignent cette mode, je rappellerai la *Métromanie*, le *Préjugé à la mode*, et, au dix-neuvième siècle, les *Dilettanti comici* de Nota; le *Poeta fanatico* de Goldoni était plutôt épris de poésie lyrique.

coup Adrienne Lecouvreur, Mme Favart, la Clairon, la Gaussain, Lekain, Talma. Comme les grands seigneurs étrangers affluaient en France, amenant avec eux jusqu'à des rois, la réputation de nos comédiens passait la frontière et quelques-uns allaient la soutenir au loin dans des tournées auxquelles on attribuait une portée philosophique (sur ces tournées en Italie, voir mes *Etudes sur la tragédie*). Aussi bien Garrick ne leur cédait ni en talent ni en gloire, et il obtenait même par-dessus eux l'honneur d'être enterré dans le Panthéon de son pays, à l'abbaye de Westminster. Si Eckoff, Schrœder, Iffland n'étaient pas aussi célèbres, c'est que la gloire de leurs poètes, ou pour mieux dire de leur patrie, était de plus fraîche date.

Aussi à partir du dix-huitième siècle, les acteurs deviennent dans la littérature de plus grands personnages encore; dans *Wilhelm Meister*, nous avons vu la familiarité d'une comédienne avec une comtesse régnante. Nous faisions remarquer tout à l'heure la place que tient le comédien dans le profond ouvrage de Mme de Staël; jusque-là il ne figurait que dans des pièces de théâtre ou des romans; Mme de Staël l'introduisit dans l'histoire philosophique. Ces romans, ces pièces où il avait paru étaient en général de courts ouvrages, ou bien il n'y jouait qu'un rôle épisodique. Avec Casimir Delavigne, les comédiens remplissent une pièce en cinq actes et en vers. Puis Casimir Delavigne essaye de traiter entièrement son sujet. Sans doute il s'en rapporte à son prologue pour constater les vertus qu'on peut rencontrer dans la corporation et ne montre de celle-ci dans sa pièce que les vilains côtés; sans doute aussi il ménage les actrices en n'imputant à la plus légère qu'une savante coquetterie. Mais il nous donne un aperçu de tous les travers et de tous les défauts de la profession depuis l'humeur pointilleuse vis-à-vis des profanes, depuis la prétention du jeune premier à ne pas vieillir et de l'acteur sifflé à faire prendre ses échecs pour des cabales politiques, jusqu'à l'impertinence de refuser une pièce qu'on n'a même pas lue et à l'art de passer auprès d'un étranger richissime pour baronne et pour veuve.

La malignité de Casimir Delavigne n'implique pas qu'on se refroidît alors à l'égard des comédiens. Il y a loin de ses brocards à l'âpreté de Lesage, auquel pourtant il a emprunté quelques traits, et l'on reconnaît, à l'exactitude des détails techniques, que son public aime à entendre décrire la vie des coulisses. Mais bientôt les auteurs vont réclamer pour les acteurs les larmes et l'admiration. Ils font d'Adrienne Lecouvreur, l'amante désintéressée d'un héros, la victime d'une grande dame; ils font de Kean la personnification du génie tels qu'ils le conçoivent, c'est à-dire enthousiaste et malheureux. La conception de Dumas père est plus vaste, plus hardie que les précédentes. Jusque-là, on ne représentait guère les comédiens que dans leur profession ou, si on les en tirait, c'était pour nous amuser des artifices que la pauvreté et la vanité leur ont appris. Dumas nous entraîne le plus souvent loin de la rampe et veut nous montrer Kean non point tel qu'elle l'a fait mais tel que l'a fait sa nature d'homme supérieur. Dumas sait bien qu'un foyer de théâtre n'est pas une école de bonnes mœurs ni même de bonne camaraderie, mais Kean ne connaît pas la jalousie, et ses désordres ne sont pour l'auteur que les faiblesses pardonnables, inévitables d'une âme ardente. Kean est passionnément épris de son art; il électrise l'Angleterre; il est bon pour ses camarades malheureux, pour tous les infortunés. S'il s'enivre, c'est qu'il souffre; car de son génie il ne subsistera rien, et durant sa vie il sera en butte à la mauvaise foi des journalistes. Le monde prétendra lui refuser le droit accordé au prince de Galles de courtiser publiquement la grande dame qu'il aime. Au milieu de trois actions qui se rejoignent quand elles peuvent, mais qui amusent ou intéressent toujours, Dumas rencontre une véritable grandeur dans la scène où Kean, jouant Roméo, aperçoit le prince de Galles auprès d'une ambassadrice à qui il l'avait supplié de ne plus faire la cour, s'écrie qu'il est non plus Roméo mais Falstaff, et lance au prince les invectives de ce dernier contre le plus débauché des hommes.

On voit assez que la pièce de Dumas est d'une morale accommodante; mais, de plus, si elle demeure la tentative

la plus grandiose qui ait encore été tentée pour peindre l'acteur, elle laisse de côté, comme toutes les tentatives précédentes, une partie du sujet, non pas la plus grande assurément, mais la plus curieuse. Le Kean de Dumas est un homme de génie ; c'est beaucoup. Est-ce trop? En un sens, je n'en sais rien. En un autre, ce n'est pas assez. Car cet homme supérieur que Dumas nous présente pourrait tout aussi bien être un poète, un homme politique; je ne reconnais pas assez en lui l'acteur, ou, du moins, je vois bien qu'il traverse les épreuves spéciales de l'acteur, qu'il éprouve les joies et les douleurs spéciales d'une profession, mais je ne vois pas en lui le pli que sa profession fait inévitablement prendre. Donnez à un auteur dramatique, qui aurait d'abord mené la vie de bohême, la gloire, les envieux de Kean, et il pourra à peu près, d'un bout de la pièce à l'autre, parler et agir comme lui. Mais le comédien est un être à part, qui, tous les soirs, dépouille sa personnalité pour revêtir celle d'un nouveau personnage, qui passe une partie de sa journée à méditer ces transformations, qui, tous les soirs, affronte la foule et lui livre son être entier. Cette personnalité propre dont il se défait sans cesse, la retrouve-t-il toujours, quand il le veut, dans la vie réelle? N'a-t-il pas tué la simplicité, comme Macbeth avait tué le sommeil? Sans doute, ceux qui seront grands par l'esprit et le cœur se défendront mieux contre l'obsession de la scène. Admettons qu'ils y échappent. Du moins, il est amusant de voir les médiocres y succomber; c'est ce que le roman contemporain nous a montré.

Mais, si l'on rit plus souvent qu'il y a un siècle des travers de la corporation parce qu'on la connaît mieux, on la met en revanche sur un pied où elle n'était jamais parvenue. On la décore; la presse discute le jeu des acteurs, répète à chaque instant leurs noms, nous tient au courant de leurs querelles, de leur santé et de leurs voyages. Les auteurs qui, au temps de Corneille et de Racine, ne mentionnaient jamais leurs interprètes dans leurs préfaces, leur attribuent maintenant une part de leurs succès, souvent leur dédient leurs pièces. Les comédiens ont arraché

aux gens de lettres l'aveu que l'acteur, s'il ne crée pas, comme il le prétend, les rôles qu'il joue, achève du moins la création de l'auteur, qu'il tient du critique et du poète, qu'il explique et incarne les personnages, qu'il en est, suivant l'expression d'Iffland, le défenseur officieux.

Mais il faut bien avouer aussi que le préjugé qui rejetait jadis les sculpteurs et les chirurgiens parmi les manœuvres était plus injuste que le discrédit qui frappait les comédiens. C'est surtout parce que notre époque est affamée de plaisirs que nous pardonnons tout à ceux qui nous amusent, et que nous ne demandons plus compte aux comédiens de leur vanité, aux comédiennes de leurs chutes et de leurs séductions. Quand on parle des réflexions de Bossuet sur la comédie, c'est toujours pour lui reprocher sa dureté envers Molière; il entrait cependant bien de la pitié pour les filles de théâtre, dans l'arrêt qu'il prononçait contre elles. Lui qui prémunissait son élève contre les faiblesses de l'amour par la lecture de Térence, il reprochait à leurs sourires et à leurs regards d'empoisonner en quelque sorte les leçons des poètes, mais il pleurait aussi sur la perte de leurs âmes. Notre siècle est philanthrope, mais il y a, de nos jours, peu d'honnêtes gens qui s'affligent de la corruption d'autrui.

APPENDICE G.

Médecins, pharmaciens, barbiers. Tailleurs pour dames.

Outre les médecins de dames dont nous avons parlé dans ce livre et les moines chirurgiens que nous avons rencontrés dans nos *Abbés et abbesses*, on relèverait quelques types curieux dans le théâtre du dix-huitième siècle.

M. Rabany a dit avec raison (*op. cit.*, p. 180-186) que Goldoni est en général plus équitable pour les médecins que Molière; il y a à peine quelques traits de plus contre eux dans son théâtre qu'il n'en cite. L'*Avventuriere onorato* s'est entendu avec un pharmacien de Gaëte, et a pendant quatre mois *soigné, guéri, tué, fait ce que font les autres;* mais

c'est là surtout une plaisanterie. Dans les *Avventure della villeggiatura* une dame dit qu'avec un peu de mémoire, un peu de protection, on a bientôt fait d'être reçu docteur, puis qu'avec des amis on obtient une *condotta*, c'est-à-dire qu'on devient médecin de l'assistance publique (I, vi). Il est vrai que la charge rapporte souvent peu de chose, mais la pièce nous apprend qu'il y a du casuel. Un de ces pauvres hères qui n'a jamais pu obtenir d'être médecin à la ville, s'arrange pour boire le chocolat dans trois maisons de suite. Par contre, au premier acte des *Mercanti*, Goldoni essaye de nous intéresser à un vieux médecin et à ses économies; le brave praticien est venu prier un négociant de prendre à intérêt ses deux mille sequins; le négociant, qui se sent sur le chemin de la faillite, décline honnêtement cette offre. Son fils a moins de scrupules; il se fait prier pour prendre l'argent à 8 % et se l'approprie. Mais un complice a assisté à la scène. Le médecin désabusé, sous couleur de reconnaissance, se fait donner par ce complice toutes les indications nécessaires pour le retrouver et se promet de le rendre responsable de l'escroquerie.

Albergati Capacelli continue sans doute au fond, dans sa *Tarantola*, les plaisanteries traditionnelles, mais invente par lui-même les signes par lesquels se manifestent les travers de ses docteurs Cassia, Manna, Acquafresca; il a au reste soin de faire observer que ce sont là des exceptions ridicules et coupables qui tranchent sur une corporation respectable. Nota, dans son *Ammalato per immaginazione*, écrit en 1811, joué en 1813, prêtera aussi beaucoup moins de ridicule au personnage du médecin que ne faisait Molière; encore la pièce n'avait-elle pu être jouée en 1812 parce qu'on croyait à tort que Nota avait voulu s'y moquer de certaines théories médicales. Le public n'abandonnait plus aussi volontiers les médecins à la satire bouffonne.

Dans *Euphrosine ou le tyran corrigé* d'Hoffmann (musique de Méhul), dont le sujet rappelle les *Trois sultanes* de Favart, le médecin Alibour a dû fournir des traits au Coitier de Casimir Delavigne.

Sur les élèves médecins envoyés comme Gil Blas par leurs maîtres pour visiter les malades, voir le *Bugiardo* de Goldoni (I, VI).

Gœthe, qui avait peint dans *Hermann et Dorothée* un pharmacien débonnaire, en a placé un dans les *Révoltés* (1795) qui prépare en secret, et non sans espérance d'y trouver son compte, le soulèvement de son village.

Dans le *Café borgne* de Carmontelle, il y a un gascon, chirurgien *chamberlan* qui, pendant qu'il *étudiait à Saint-Côme*, a été *garçon major* chez un fameux coiffeur; le mot *chamberlan* n'est pas dans Littré et j'en ignore le sens ; le garçon major était un chirurgien qui, chez les perruquiers, se bornait à raser. (Sur les perruquiers français, voir le *Tableau de Paris* de Mercier, VI, 115 et suiv., et les *Mémoires secrets* de Bachaumont, III, 10, et ci-après, dans l'appendice J, le *Café borgne* de Carmontelle.)

Goldoni mentionne les tailleurs pour dames dans la *Donna di maneggio* (I, 6), le *Festino* (II, 4), les *Donne di buon umore* (I, 1). — Sur les cordonniers pour dames, voir les *Mémoires secrets* (III, p. 304).

APPENDICE H.

Les valets.

On sait que des deux types de serviteurs dessinés par Molière, les valets fripons et les valets dévoués, c'est le premier qui domine dans Régnard, dans Lesage et dans Destouches. (Voir en particulier, pour Régnard, la *Sérénade* où entre autres on relève bien avant Beaumarchais ce mot en parlant des maîtres : « On a plus d'esprit qu'eux ; » scène XII ; voir les maximes ou la conduite de Carlin dans le *Distrait*, II, II, de Lisette, *ibid.*, III, II, de Crispin, dans tout le *Légataire universel*.) Il y a quelque variété du type de serviteur peu scrupuleux dans le théâtre du dix-huitième siècle ; ainsi Colombina, dans la *Famiglia dell' antiquario* de Goldoni, va de la belle-mère à la bru, vendant à l'une les propos de l'autre et les vendant à faux poids, car elle les

amplifie pour les faire payer plus cher. Dans les *Avventure della campagna* du même, tandis que les maîtres continuent aux champs leurs folies mondaines et font de la nuit le jour, la soubrette Brigida jouit de la campagne, se couche tranquillement à l'heure où la réception du soir commence, se lève à l'aube pour déshabiller sa maîtresse, puis va faire une bonne promenade au jardin et cueillir un bouquet ; après quoi elle reçoit les serviteurs des maisons d'alentour et leur offre à leur choix du café, du chocolat ou du vin (I, I, II, III). Inutile de dire que ses maîtres font, sans le savoir, les frais de cette politesse que ses invités se promettent de lui rendre. Garrick a écrit une pièce sur ce sujet, *Les valets singes de leurs maîtres*. Là, comme dans le *Nabab* d'Alphonse Daudet, les domestiques prennent entre eux les titres de leurs maîtres ; ils jouent aux courses ; le grand seigneur qu'ils pillent se fait admettre parmi eux, sous un déguisement, comme un des leurs, et surprend leurs manèges.

Pour les valets simplement malicieux, on trouvera dans la *Réconciliation normande* de Dufresny une jolie scène (III, XII) où Nérine et Falaise essayent, en feignant de l'amour l'un pour l'autre, de se faire dire, l'une si certaine lettre vient de Procinville, l'autre si Angélique aime déjà quelqu'un. Tous deux répondent que non, et chacun en conclut que c'est oui.

Il y a, dans l'*Enfant prodigue* de Voltaire, une idée assez originale : un ancien laquais du dissipateur est seul à ne pas le fuir ; il est vrai qu'il tutoie et raille son ancien maître. Le major de Tellheim, dans *Minna de Barnhelm* de Lessing, méritait un dévouement plus respectueux et l'obtient en effet : son ordonnance Jost est un des plus anciens spécimens dramatiques du soldat dévoué à son chef.

APPENDICE I.

Monde des arts.

Outre les comédies précitées, la *Coquette fixée*, l'*Intri-*

gue épistolaire, le *Sculpteur*, *Les arts et l'amitié*, *Camille ou le tableau*, nous citerons quelques pièces relatives aux arts.

Dans *Gli amanti timidi* de Goldoni, un rapin fait à la dérobée le portrait des gens et les amène, par son calme impatientant et par la ressemblance qu'à défaut de talent original il sait y mettre, à les acheter. Un domestique qu'il a ainsi croqué et à qui il veut faire payer le portrait trois sequins, s'écrie : « Mon ami, remportez votre peinture. »

Le rapin (se reculant d'un pas). — Mais je l'ai faite pour vous!

Le valet. — Mais je ne vous l'ai pas commandée.

Le rapin. — C'est vrai, mais c'est votre portrait.

Le valet. — Mien ou vôtre, je ne veux pas y mettre trois sequins.

Le rapin (toujours calme). — Pour un portrait de cette valeur?

Le valet. — Et qui vous a dit de le faire? Qui vous l'a demandé? Pourquoi venez-vous me l'offrir? Pourquoi voulez-vous m'obliger à le recevoir?

Le rapin. — Parce que je l'ai fait pour vous.

Le valet. — Et moi je vous dis que je n'en veux pas.

Le rapin. — Votre Seigneurie le prendra.

Le valet (en colère). — Ma Seigneurie ne le prendra pas.

Le rapin (très calme). — Je suis sûr que vous le prendrez.

Le valet. — Il me vient une envie de le jeter par la croisée.

Le rapin. — Il est à vous; faites-en ce que vous voudrez.

Le valet. — Vous m'en feriez venir une sueur. Prenez votre tableau. (Il veut le lui faire prendre de force.)

Le rapin (se retirant modestement). — Il vous appartient.

Le valet. — Je ne le payerai pas (III, 4).

Il ne le paye pas, en effet; mais son maître paye pour lui, en rabattant, il est vrai, un sequin.

Lessing, dans *Emilia Galotti* (I, 4), et Schiller, dans

Fiesque (II, 17), ont employé des tableaux à faire éclater les passions des personnages.

Dans *Intrigue et amour*, Schiller a essayé, avec un succès qui varie beaucoup d'une scène à l'autre, de peindre un musicien honnête dans son fond, mais dont la pauvreté affaiblit par moments le sens moral.

Jouy, Longchamp et Dieulafoy ont fait un opéra comique intitulé *Le tableau des Sabines* (1800). Dans les premières années du dix-neuvième siècle, Bouilly présente un peintre sur le retour qui tient sa pupille en cage, avec l'aide d'un vieux broyeur de couleurs; un capitaine de hussards essaye vainement de pénétrer chez lui en Allemand marchand de tableaux, mais, avec le concours inconscient d'un soldat, réussit à s'y faire admettre pour poser dans un tableau que le peintre destine au salon (*Une folie*, opéra comique de Méhul, 1802). En 1809, Radet, Barré, Desfontaines, aidés de Picard, écriront *Lantara ou le peintre au cabaret*, contre les revendeurs qui exploitent le talent des artistes pauvres. (Ici encore, pour une plus ample énumération de titres, je renvoie au catalogue de Soleinne.)

APPENDICE J.

Carmontelle.

Ce très spirituel auteur mériterait un article à part. Parmi les nombreuses pièces de lui que je n'ai eu à citer ni ici ni dans les *Abbés et abbesses*, j'en résumerai seulement trois : les deux premières ne sont que de jolies et très amusantes esquisses.

Dans le *Café borgne*, Trépanillac et le maître tailleur Frac jouent ensemble aux dames dans l'établissement qui donne son nom à la comédie. Le premier gagne et fait toute sorte de plaisanteries traditionnelles en prenant les pièces de son adversaire. Le fameux perruquier Tressant arrive, jouant avec une canne à pomme d'or, très affairé; il a, dit-il, sept garçons, quatre apprentis, dix tresseurs, et ce

n'est pas trop, puisqu'il doit fournir trente perruques par semaine ; il a des commandes pour l'Angleterre, l'Autriche, l'Espagne, et refuse de travailler pour la province. Il fait, en parlant, des liaisons vicieuses, mais on lui adresse la parole avec le plus grand respect. Il éclate de rire quand on lui parle de prendre mesure d'une tête pour faire une perruque : « Est-ce que le génie a besoin de mesure ?... J'envisage une figure, je fixe les traits d'une physionomie, et je vois d'un coup d'œil ce qui convient au caractère du visage. » En lui faisant espérer que Frac parlerait pour lui à un ambassadeur amateur de perruques, Trépanillac obtient que Tressant promette de faire une perruque au maître tailleur ; Tressant en envoie prendre une dans son atelier et l'ajuste sur la tête de Frac après l'avoir fait mettre, pour sa commodité, à genoux entre ses jambes : « Je ne coiffe pas autrement tous nos seigneurs, » dit-il en effet. (Je ne sais pas s'il se vante là ; c'est ainsi du moins qu'Eustache Pointu, négociant considérable, coiffe son petit-neveu, dans *Eustache Pointu chez lui* de Mme de Beaunoir.) Frac insiste pour payer. Alors Tressant demande une culotte de velours noir ; mais ils ne peuvent s'entendre : Tressant arrache à Frac la perruque qu'il vient de lui poser, et Frac arrache, en revanche, la perruque de Tressant.

Le *Marchand de bijoux*, non moins gai, nous offre un type de voleurs pour dames. M. de la Griffe, en suivant, sous un domino, des femmes dans un bal masqué, se fait exprès prendre tantôt pour un ami, tantôt pour un mari. On lui donne à garder des montres enrichies de diamants : il disparaît avec ces bijoux, reparaît sous un autre domino, s'approche d'autres dames ; on lui donne des pendants d'oreilles à envelopper dans du papier : il en enveloppe un et trouve moyen de garder l'autre. Son ami Bontour a pendant ce temps volé au jeu. Ils se racontent tout cela dans un café. M. de la Griffe confie aussi à son confrère que Fanchon Lacroix, chez qui il dîne souvent, le tourmente parce qu'il ne lui a rien donné depuis longtemps. Le juif Ezéchiel vient offrir des bijoux. La Griffe et Bontour

s'entendent à demi-mot ; Bontour va chercher un certain Paffe. La Griffe marchande une boîte d'or à Ezéchiel qu'il a préalablement injurié, et convient du prix. Paffe arrive, soufflette La Griffe, puis lui demande pardon de s'être trompé et s'enfuit ; La Griffe le poursuit l'épée à la main ; Ezéchiel reste plein de confiance auprès de la bourse de La Griffe posée sur la table ; mais un passant rapporte qu'il a vu les trois hommes rire comme des fous, et le juif, ouvrant la bourse, n'y trouve que des liards.

La tricherie retourne à son maître est une pièce d'une portée plus grande ; elle n'a qu'un tort, celui d'être dénouée trop vite. Le procureur Ruineau, en rapportant au baron de Varsange tous les papiers d'une affaire qui va être jugée, en signifiant qu'il ne veut plus s'en occuper, en exigeant le payement immédiat de ses honoraires, l'amène à promettre à Ruineau fils la main d'Angélique de Varsange et à signer un dédit. La baronne, qui avait promis Angélique à un président, est furieuse lorsqu'elle apprend l'engagement contracté par son mari, d'autant que le procès vient d'être jugé en faveur du baron. Par bonheur, le président réussit à effrayer Ruineau en le menaçant d'ébruiter certaines friponneries. Le procureur rend le dédit. Tous les rôles sont bien conduits, et la scène où Ruineau arrache la signature du baron, celle où la baronne déclare avec autorité que sa fille épousera le président, puis s'emporte à la nouvelle de l'engagement pris par son mari, tandis que celui-ci se désole, sont très bien faites.

APPENDICE K.

Alberto Nota.

Une étude sur le théâtre de Nota, considéré dans ses rapports avec le théâtre français, notamment avec les comédies de Bayard qui s'intéressait assez au comique piémontais pour commenter une traduction partielle de son répertoire, offrirait de l'intérêt. Nous nous bornerons à signaler quelques pièces où Nota reprend le thème de la fidélité chan-

celante de l'un des époux raffermie par l'habileté de l'autre.

Dans *I primi passi al mal costume*, comédie en cinq actes, écrite en 1806, jouée en 1808, Camilla dépense en habits, passe sa vie en plaisirs, joue, reçoit beaucoup trop souvent un lieutenant. Son mari Fulgenzio en souffre avec résignation. Odoardo, ancien militaire, père de Camilla, gronde Fulgenzio sur sa mansuétude, puis gronde sa fille devant la caméristé Paolina; les mensonges de la caméristé donnent à Camilla le courage de mentir, et la prétendue justification des deux femmes trompe Odoardo qui va faire des excuses à Fulgenzio. Dans une scène intéressante, Paolina détermine sa maîtresse à accepter un bouquet envoyé par le lieutenant. Camilla, par vanité, ne veut pas qu'on la voie sans fleurs un jour de carnaval, ni que le lieutenant la quitte, parce que ses amies qui ont un cavalier servant se moqueraient d'elle. Elle se flatte que personne ne s'apercevra qu'elle l'aime et se persuade qu'elle ne manquera jamais à ses devoirs. Son mari entre. Elle cache les fleurs; il les aperçoit néanmoins. Elle déclare que l'officier les lui a envoyées à son insu et autorise son mari à les lui renvoyer, puis sort. Le mari veut en effet les renvoyer, mais se contient et résout d'observer au préalable. La scène II du IIIe acte est hardiment tracée : le lieutenant vient de dîner dans la maison sur l'invitation d'Odoardo; vers la fin du repas, Fulgenzio n'en pouvant plus a quitté la salle. L'officier fait observer à Camilla, qui le prie de se retirer, qu'elle n'a pas été plus prudente que lui dans ses regards pendant le repas. Il dit que ses intentions sont pures, mais que Camilla doit exercer son droit d'avoir, comme les autres dames, un cavalier servant; qu'il faut que dès les premiers temps elle habitue son mari à lui en laisser la liberté, autrement elle sera esclave. Il exige pour partir que Camilla lui donne son portrait. Avant qu'il sorte, on apprend que le mari vient de renvoyer le coiffeur qui venait aider Camilla à s'apprêter pour un bal. La jeune femme s'irrite; Fulgenzio entre, confirme qu'il a congédié le coiffeur, et l'explique en disant que pendant le repas il a remarqué aux regards de Camilla qu'elle était souffrante; il

consulte même ironiquement le lieutenant qui est encore là. Mais, afin d'empêcher que nous ne nous intéressions trop à un amour coupable ou que nous ne tremblions pour la vie de Fulgenzio, Nota a eu soin de nous faire savoir par quelques apartés du lieutenant qu'il n'aime pas véritablement Camilla, courtise en même temps qu'elle une certaine Flaminia, et ne se soucie pas d'avoir une affaire avec Fulgenzio. L'officier sort enfin, promettant tout bas à Camilla de ne point aller au bal puisqu'elle n'y va pas, mais se promettant à lui-même d'y aller avec Flaminia. Camilla supplie son mari de lui permettre d'y aller pour éviter les railleries ; il finit par y consentir dans l'espérance de la désabuser, exigeant seulement qu'elle s'y rende masquée. Au bal, où son mari l'accompagne, elle voit le lieutenant en compagnie de Flaminia ; prise par lui pour une femme de Turin qu'il a jadis courtisée, elle s'entend à ce titre adresser par lui des douceurs. Il se vante à un ami, sans savoir qui l'écoute, d'être éperdument aimé de Camilla dont il montre le portrait. Elle lui arrache ce portrait. L'officier se fâche, veut provoquer Fulgenzio masqué aussi ; mais le retour de Flaminia, qui est allée perdre au jeu l'argent que venait d'y gagner un vieil adorateur goutteux, les sépare. Néanmoins Fulgenzio, malgré les supplications de Camilla, veut rompre avec sa femme. Mais la verte leçon que Camilla inflige en sa présence et devant Odoardo à l'officier, et l'ordre de départ pour la frontière, qu'elle a assez invraisemblablement fait donner au lieutenant par le général, rétablissent la paix dans le ménage. La pièce est mieux faite et plus hardie que *les Mœurs du jour ou le bon frère* de Collin d'Harleville dont le sujet est un peu analogue. Les scènes où Camilla accepte le bouquet, où elle donne le portrait, où Fulgenzio consent à la mener au bal sont bien traitées.

Dans la *Fiera*, écrite en 1817, jouée pour la première fois en 1826, le comte Aurelio, quoique marié depuis peu à Emilia, est épris de Doralisa, femme du notaire Zuccolino. Emilia vient déguisée dans le pays où se tient la foire qui donne son nom à la pièce, pour savoir ce que fait son mari qui a quitté la maison depuis plusieurs jours. Une

servante bavarde raconte devant elle l'amour du comte pour la notaresse. Emilia charge le médecin Lorenzo de porter un billet à Floridoro dont elle avait jadis été aimée et avec qui elle veut se promener à la foire où Aurelio doit conduire Doralisa. Mais pour empêcher la rencontre de la comtesse et d'Aurelio, Lorenzo enferme Emilia dans ses appartements. Seulement la comtesse entend le langage de son mari sur son compte, apprend qu'il sollicite un emploi pour le notaire et va trouver Floridoro. Au troisième acte, la scène représente la foire (un mercier fait ses annonces en français); Emilia se promène avec Floridoro. Mais, avec sa prudence habituelle, Nota nous fait presque aussitôt savoir qu'il veut épouser la jeune Ernestina. Emilia s'arrange de manière à faire croire au comte qu'elle entend le payer de ses infidélités en même monnaie. Dans une très jolie scène, elle se présente tout à coup à lui devant Lorenzo, témoin demi-ironique et demi-embarrassé. Aurelio demande à Emilia quand elle a quitté la ville ; elle élude ses questions, montre beaucoup de gaieté, feint de croire que des étoffes et un chapeau qu'on apporte, et que le comte destinait à Doralisa, sont pour elle ; le comte prie tout bas Lorenzo d'aller acheter de pareils objets pour Doralisa ; mais on entend le commis qui les a apportés déclarer qu'il n'y en a plus. Suit alors un tête-à-tête, fort joli aussi, entre le comte et la comtesse ; elle le lutine d'une façon piquante ; il finit par demander si elle est venue seule ; elle répond que Floridoro l'a accompagnée : « Mais, » dit Aurelio, « une femme d'honneur doit penser... » — « C'est vrai, » répond-elle ; « il est juste que je vous le présente. Je ne manquerai pas à cette convenance. » Floridoro entre précisément sur ces entrefaites; elle le reçoit fort bien. Doralisa entre également ; la comtesse l'accueille avec une politesse railleuse, se nomme à elle. Doralisa reconnaît sur sa tête le chapeau acheté pour elle. Les deux époux s'expliquent et se pardonnent à la fin. — La connivence du notaire et de sa femme, qui, après s'être reproché réciproquement leur cupidité, finissent toujours par s'accorder, la gourmandise et l'indiscrétion de leur fille mal élevée sont

assez finement peintes; l'embarras de Lorenzo, qui constate que son appartement sert à toutes ces intrigues, a pu inspirer à Scribe le personnage de Balandard dans *Une chaîne*; et le projet de vengeance d'Emilia n'est pas sans rapport avec celui de *Francillon* de Dumas fils.

Il y a aussi de l'intérêt dans la *Novella Sposa*, histoire d'une femme à qui le mariage n'a pas fait oublier un premier amour, et que son premier adorateur n'a pas oubliée non plus.

Les brouilles et les réconciliations de Metilde et de Federico, dans *Le risoluzioni in amore*, sont moins neuves par le fond, quoique toujours vivement conduites (voir notamment la XVIe scène du premier acte, qui est écrite avec naturel et chaleur). Metilde est une veuve; Nota s'en est souvenu; il lui a donné, au milieu des méprises de l'amour, une maturité, une autorité qui les rendent plus piquantes. Néanmoins, la pièce vaut surtout par les personnages épisodiques; l'hypocrisie d'Orazio, l'oncle du premier mari de Metilde, aurait pu être présentée avec plus de finesse; mais sa mauvaise humeur contre les innovations du siècle, les machines à vapeur, la lithographie, la sténographie, les écoles primaires, est amusante; ses deux vieilles sœurs, vêtues à l'antique, qui protestent qu'on vit chez elles dans une paix parfaite, que Metilde, en épousant le beau-fils d'Orazio, y vivrait débarrassée de tout soin, et pourtant se querellent sans cesse, sont encore plus divertissantes; et il y a de l'invention dans le rôle du père de Federico, Teodoro, qui a involontairement compromis son fils près de Metilde, mais qui ne perd pas la tête dans les complications; il profite du contentement triomphal qu'en éprouve Orazio pour obtenir de lui l'accommodement d'un procès qu'ils avaient ensemble, puis trouve moyen, avant de ramener Federico à Metilde, de faire utilement réfléchir la jeune femme sur le danger des soupçons éternellement renaissants.

Dans *L'oppressore punito*, il y a une jeune cantatrice qui se fait donner par un marquis, son protecteur, une tabatière d'or; le marquis s'aperçoit que c'est la tabatière

de sa femme qu'il a donnée par mégarde ; la cantatrice lui fait payer cher la restitution de cette tabatière ; elle parle assez adroitement de ses parents, de sa vertu, de son amour pour le marquis ; il est d'ailleurs entendu, comme dans les comédies du dix-huitième siècle, que ses relations avec le marquis sont innocentes. En opposition avec cette cantatrice, Nota, dans *Natalina*, que nous allons encore citer plus bas, montre une ancienne comédienne qui, d'ailleurs, a toujours été sage, et qui est prête à se sacrifier pour son mari.

Le proxénétisme monarchique est peint, mais avec lourdeur, dans *La duchesse de La Vallière* (1806).

Je ne relèverai pas toutes les scènes originales éparses dans l'œuvre de Nota; je renvoie seulement à son *Ammalato per immaginazione*, pour qu'on voie avec quelle indépendance il imite Molière quand il s'inspire de lui.

On a vu tout à l'heure un mot sur les écoles primaires ; les collèges et pensions occupent beaucoup Nota. Toute une partie de *Natalina ossia il liceo d'Heisperg* est consacrée à opposer, aux mères qui gâtent leurs enfants, l'inflexible équité d'un proviseur. Dans la *Donna ambiziosa*, il est fait allusion aux amitiés de collège. La *Donna irrequieta* met en scène une directrice de pension aussi ferme dans ses résolutions que douce. Voir encore ci-dessus, p. 80, note 1.

APPENDICE L.

Les journaux dans la comédie française et dans la comédie italienne au dix-huitième siècle.

On sait que, presque dès sa naissance, la presse eut l'honneur d'être mise sur la scène. Pourtant il s'écoula assez longtemps entre le *Mercure galant* de Boursault et le jour où la comédie recommença à parler des journaux. Car la *Gazette* de Dancourt (1693), dans la partie où elle traite le sujet annoncé par le titre, n'est guère qu'une imitation de la pièce de Boursault. Mais vers le milieu

du dix-huitième siècle, la curiosité publique pour les nouvelles politiques devint si vive, que les auteurs comiques se mirent à la peindre. Dans la *Finta ammalata* de Goldoni, le pharmacien Agapito n'a en tête que les feuilles publiques où toutefois il ne saurait trouver que les faits de la Chine et du Japon, car, comme le remarque M. Masi (dans une note de la page 211 du premier volume de sa *Scelta di Commedie di Goldoni*. Florence, Le Monnier, 1897), la censure n'aimait point en Italie que les gazettes s'occupassent de pays plus rapprochés. Dans le théâtre de Gœthe, pour se procurer des nouvelles, l'aubergiste des *Complices* n'hésite pas à faire des perquisitions nocturnes dans la chambre d'un de ses hôtes, et le paysan Martin, du *Général citoyen*, reçoit chez lui un coquin qu'il aurait toutes sortes de raisons pour exclure. D'ailleurs, ce n'est pas toujours pour louer les journalistes que les auteurs les mettent sur le théâtre. Gœthe ne nous dit pas trop de quoi s'occupe Clavijo dans le journal où il répand son imagination, ses connaissances, son talent de plume, et Goldoni est bienveillant même pour l'extrême liberté que la presse anglaise, comme nous avons eu l'occasion de le dire, prend avec les particuliers; il reconnaît qu'elle tient les grands seigneurs en respect; dans son *Filosofo inglese* (II, 3), un lord qui voudrait se venger d'un fort honnête homme qu'on a calomnié auprès de lui, en est empêché par la crainte des journaux : « On ne peut aujourd'hui, » dit-il, « se passer à Londres un seul caprice que tout ne se sache à l'instant dans la ville; il y a de malins observateurs à gages qui impriment toutes les histoires et toutes les fautes : utile coutume, à la vérité, et qui a rendu des services au public, mais qui gêne les volontés des particuliers. » Mais les noms que donne Albergati Capacelli aux trois journalistes de son *Gazzettiere*, Frottola, Fandonia, Carota, indiquent clairement que la bonne foi n'est pas à ses yeux l'attribut essentiel de la profession; Frottola, le rédacteur en chef ou plutôt l'entrepreneur, ne veut pas qu'on mette en doute la probabilité des guerres dont on parle dans le monde, parce que la guerre fait vivre les

feuilles publiques, et, d'autre part, il ne veut pas que l'on qualifie ces guerres d'injustes, de peur de se susciter des ennuis ; un jeune homme qui aime sa fille trouve moyen, en lui racontant un fait divers, de se fiancer avec elle en prenant les sieurs Fandonia et Carota pour témoins.

Dans *I Letterati*, comédie florentine de 1760, le docteur Falloppa, pour douze bouteilles de vieux Chypre et six livres de chocolat, loue un faux savant qu'il méprise.

APPENDICE M.

Le latin des gens du peuple dans la comédie.

Les Médiévistes ont souvent discuté sur le point de savoir si réellement les prédicateurs du moyen âge avaient farci de latin leurs sermons français. Je ne suis pas en mesure de décider si le fait est vrai, mais j'estime qu'il n'est nullement impossible à priori, quelle que fût l'ignorance de la pluralité des auditeurs dans une église quelconque du moyen âge. L'homme est assez volontiers pédant, dès qu'il le peut ; et partout où l'on connaît plus ou moins deux langues, on aime à passer de l'une à l'autre : dans toutes les villes où un patois se parle concuremment avec l'idiome national, on aime à voir sur le théâtre le mélange des deux parlers. Or, si aujourd'hui nombre de personnes qui ne traduiraient pas une phrase anglaise connaissent beaucoup d'expressions anglaises, les plus ignorants, au moyen âge, ne pouvaient pas ne point connaître une foule de locutions latines, puisque des corporations entières, nombreuses, riches, très répandues, ne parlaient pour ainsi dire pas d'autre langue : les prières et les chants de l'Eglise, les actes des notaires et des tribunaux, les ordonnances des médecins, les relations avec les étudiants, devaient mettre dans la tête des illettrés mêmes, beaucoup de phrases qu'ils répétaient sans doute tant bien que mal, mais que certainement ils comprenaient. J'ai vu sur des maisons de Leyde : *Cubicula locanda.* Tout loueur de chambres garnies au moyen âge, dans une ville d'Université, eût assu-

rément compris ces deux mots, même sans savoir décliner *cubiculum*. Il n'y a pas longtemps qu'on appelait une ordonnance de médecin un *recipe*. Aujourd'hui encore, tout homme du peuple sait ce que c'est que le *conjungo*, le *Pater*, *bis*, *et caetera*, sans parler d'expressions macaroniques comme le *quibus*, *pedibus cum jambis*, mettre *à quia*, sans parler d'expressions passées en français comme *de visu*, *mordicus*, un *alibi*, un *satisfecit*, un *post-scriptum*. Mais la comédie va nous apporter de curieux témoignages.

D'abord, je citerai une observation d'un de mes anciens maîtres, M. Thiénot. Il avait remarqué que la cérémonie du *Malade imaginaire* ne produit tout son effet que les jours de congé où la salle est pleine de collégiens, parce que les autres jours une trop grande partie de l'auditoire suit mal le dialogue. N'est-il pas clair qu'à une époque où les bourgeois avaient fait bien moins souvent leurs classes qu'aujourd'hui, Molière n'eût pas risqué cette longue plaisanterie macaronique s'il n'avait compté sur les nombreuses bribes de latin qu'ils avaient tous ramassées dans le cours de leur vie pour les aider à s'y débrouiller?

Voici des preuves directes. Nous allons voir combien de locutions latines les auteurs anglais, français et italiens, croyaient pouvoir mettre sans invraisemblance dans la bouche de gens du peuple à qui ils ne prêtaient aucune prétention à la science.

Dans la *Méchante mise à la raison* de Shakespeare, le valet Tranio cite le proverbe : « *Redime te captum quam queas minimo;* » un autre, Biondello, mentionne les *privilegia ad imprimendum solum*. Dans Régnard, le valet Hector dit à une soubrette : « Voudrais-tu voir mon maître *in naturalibus?* » (*Le Joueur*, I, 2). « Eh, morguenne, » s'écrie le paysan Pierre parlant à Jacqueline dans la *Double surprise de l'amour* de Marivaux (I, 1), « voilà le *tu autem;* je veux de l'amiguié pour la personne de moi tout seul. » Le paysan Mingone, dans le *Gelosia di Lindoro* de Goldoni (III, 2), se fait fort de tenir tête, pour la discrétion, à *un muto a naturalibus*. Dans le même

théâtre, la soubrette Colombina dit du menteur qui s'était fait passer pour marquis : « *Il signor Lelio Bisognosi, quondam marchese* » (*Il Bugiardo*, III, 8) ; et Arlecchino, dans la *Serva amorosa* (III, 6), emploie *circumcirca* pour dire *à peu près*. De même en Espagne, dans *El viejo y la niña* de Leandro Moratin, le vieux Roque, voulant prendre conseil de son serviteur Muñoz, lui dit : « *Quid faciendum?* » (II, 6), et dans la *Maja majada* de Ramón de la Cruz, un homme du peuple qui vient d'éternuer, s'écrie : « *Tibi Christi qui fecit Ingalaterram*, » dicton peu clair assurément, mais qui atteste que les mots *tibi* et *fecit* étaient compris de tous.

Pouvait-il en être autrement puisque dans le moindre village le curé citait du latin en chaire, et que le magister ornait souvent aussi ses propos de citations ? Rappelons-nous, au sujet de ce dernier, le vers de Delille :

Et même du latin eut jadis quelque usage.

Goldoni a introduit dans son *Feudatario*, un de ces maîtres d'école qui estropient les adages antiques, par exemple le : « *Veritas odium parit* » (III, 3).

INDEX DES NOMS CITÉS

Affarino (Luca), 149, n. 1.
Alain (Robert), 47, 77.
Albergati Capacelli, 93 en note, 103, 176, 193, 236-238, 320, 366, 387, 392, 393, 405.
Albertazzi (Adolfo), 149, n. 1.
Alfieri, 3, 76, 102, 137, 182, 275-6, 325, 353, 364, 380.
Allainval, 174-175, 244.
Andrieux (Jean-Stanislas), 368.
Arétin (L'), 100 en note.
Augier (Emile), 12, 123, 128, 134, 155, 158, n. 1, 161-162, 166, 168, 175, n. 2, 185, 186-7, 190, 196, 217, 250, 255 texte et note, 273, 334, 346, 372.

Balzac (H. de), 379.
Barberet, 106.
Baron, 124, 153-154.
Barré, 210, 397.
Bayard (Jean-François), 138.
Beaumarchais, 81, 96, 105, 108, 128, 170, 189, 190, 359, 366, 367, 374-5.
Beaunoir, 101, n. 1.
Beaunoir (Mme de), 95, 105, n. 1, 189, 231-3, 239-240, 327, 398.
Beljame (Alex.), 288, n. 1, 291 en note.
Bettinelli (Sav.), 99, n. 1.
Biancolelli, 97, 360.
Bièvres (Marq. de), 153-5, 163-4.
Boindin, 375.
Boissy (L. de), 90, 101.
Bondi (Clem.), 49 en note, 58, 363, 365, 381-2.
Bossuet, 5, 13, 15.
Bouchard, 215-7.
Bouilly, 72, 210, 265, n. 1, 397.
Burgoyne, 266, 290, 293.

Carmontelle, 20-22, 104, 111, n. 2, 231, 233-236, 242, 270, 321, 394, 397-9.
Casa (Josef Iglesias de la), 114.
Charlemagne (Armand), 380.
Choudard Desforges, 291 en note.
Cian (Vitt.), 363 en note.
Cibber (Colley), 288.
Cimberton, 288.
Collé (Ch.), 111 texte et n. 2, 296 n. 1, 322, 358.
Collin d'Harleville, 69, 126, 148, 195, 344, 368, 401.

Couet, 387.
Cowley (Henriette), 291, 292, 293, 294.
Creuzé de Lesser, 75, n. 1, 208-9.
Croce (Bened.), 33, n 2, 101, n. 1.
Cruz (Ramón de la), 118, n. 1, 119, 121, 173, 408.
Cumberland (Rich.), 67, 152, n. 1, 288.

Dancourt, 45, 47, 51, 103, 105, 145, 147, 148, 190, 206, 207, 380.
Decharme (Paul), 101, n. 1.
Delavigne (Casimir), 124, 132, n. 1, 220, 389, 393.
Delille (Jacques), 49 en note, 100, 381-2, 408.
Demoustier, 110, 167-168.
Desfontaines-Lavallée, 210, 397.
Destouches, 49 en note, 105, 111, n. 2, 122, 124, 147, 148, 171, 242, 247-8, 255 en note.
Diderot, 17, 74, 76, 112, n. 1, 191.
Dorat (Cl. Jor.), 51, 387.
D'Ovidio (Franc.), 366 en note.
Ducis, 76.
Dufresny, 36, 82-84, 142, 145, 240, 395.
Dumas père (Alex.), 315, 316, n. 1, 390-391.
Dumas fils (Alex.), 12, 29, 123, 128, 134, 141, 155, 157, 190, 196, 210, 249-250, 255, 258 texte et note, 271, 346, 358, 372.
Dupaty (Emmanuel), 210.
Duval (Alexandre), 359, 387.
Duval (Amaury), 168.

Etienne (Ch.-Guill.), 47, 368.

Fabre d'Eglantine, 81, 99, n. 1, 326.
Fagiuoli, 76, 91, 172, 176, 177 en note, et (pour la *Serva bacchettona*), 143, 382-4.
Favart (Ch.-Simon), 105, 108-110, 393.
Federici, 74, 75, n. 1, 143, 149, 160-1, 173, 176, 181, 202, 240, 264, 269.
Feuillet (Octave), 167.
Fielding, 291 en note.
Florian, 340.
François de Neufchâteau, 168-170.
Fulgence (J.-D.), 132, n. 1.

Garrick, 289-290, 292, 389, 395.
Gay (John), 288.
Gellert, 143, n. 1, 169 en note.
Gigli (Girol.), 73, 143.
Giraud (Giov.), 194, n. 1, 365.
Gœthe. *Affinités électives*, 301. *Les Complices*, 310, 405. *Egmont*, 45, 310-1. *Fille naturelle*, 45, 310. *Frère et sœur*, 76. *Goetz*, 141. *Général citoyen*, 405. *Le grand Cophte*, 48, n. 1, 270. *Hermann et Dorothée*, 45. *Les Révoltés*, 45, 133. *Stella*, 113, 115. *Le triomphe de la sensibilité*, 310. *Werther*, 301. *Wilhelm Meister*, 300.
Goldoni, 8, 25, 45-46, 59, 90, 97, 106, 140, 241, 353, 364-372, 388 en note, 392, 394,

395, 404, 405. *Adulatore*, 136, 161, 199, 279, 320, n. 1. *Amanti timidi*, 63-65, 396. *Amori di Zelinda e Lindoro*, 170, 221-222. *Apatista*, 46 en note, 93 en note, 176, 266. *Avvocato veneziano*, 364. *Banca rotta*, 221, 276-8, 378. *Baruffe chiozzotte*, 26. *Bottega del caffè*, 227, n. 1. *Bourru bienfaisant*, 344. *Buona famiglia*, 280-281, 328-333. *Buona moglie*, 200, 213, 252-3, 278-9, 325. *Bugiardo*, 91. *Cameriera brillante*, 58, 194. *Castalda*, 36, 194. *Cavaliere di buon gusto*, 165-7. *Cavaliere di spirito*, 155-8. *Cavaliere e la dama*, 281-6, 317, 347. *Contrattempo*, 67. *Curioso accidente*, 84, 92, n. 1. *Dama prudente*, 33, n. 1, 128, n. 1, 176, 242, 321. *Donna bizzarra*, 93 en note. *Donna di garbo*, 60, 321. *Donna di governo*, 194, 200, 271-3. *Donna di maneggio*, 53. *Donna forte*, 46 en note, 159-161, 318-9. *Donna vendicativa*, 364. *Donna volubile*, 125. *Donna di testa debole*, 365. *Donne di buon umore*, 90, n. 2. *Donne di casa soa*, 92, n. 1, 345. *Donne gelose*, 48. *Famiglia dell' antiquario*, 42 en note, 45 en note, 84, 370, 394. *Femmine puntigliose*, 42-3, 44 en note, 176. *Festino*, 35, 257-261. *Feudatario*, 124. *Figlia ubbidiente*, 92, n. 1, 229-230, 364. *Frappatore*, 210. *Gelosia di Lindoro*, 95. *Geloso avaro*, 90, 173, 181. *Guerra*, 138, 194-5, 202, n. 1. *Impostore*, 75, n. 1. *Impresario delle Smirne*, 225-6. *Innamorati*, 370. *Inquietudini di Zelinda*, 220, 333. *Locandiera*, 72, 138, 223, 364. *Madre amorosa*, 93 en note, 340-4. *Malcontenti*, 266. *Massere*, 27, 261-3. *Matrimonio per concorso*, 90, n. 1, 92, 346, 368-370, 378. *Moglie saggia*, 44 en note, 255-7, 325. *Moliere*, 143. *Morbinosi*, 227. *Osteria della posta*, 77. *Padre di famiglia*, 143, 170, 181. *Pamela*, 168-170. *Peruviana*, 76. *Pettegolezzi delle donne*, 24. *Poeta fanatico*, 60. *Putta onorata*, 158, 200, 248-9, 266, 278, 325-6, 338-40. *Raggiratore*, 25, 136. *Ritorno della villeggiatura*, 265. *Rusteghi*, 173. *Scozzese*, 95, 365. *Scuola di ballo*, 228-9. *Serva amorosa*, 36, 96 en note, 140, 348-351. *Servitore di due padroni*, 93 en note. *Smanie per la villeggiatura*, 84-8. *Spirito di contraddizione*, 36-42, 140, 370. *Sposa sagace*, 36, 42 en note, 92, n. 1, 136. *Teatro comico*, 223-5, 364. *Todero Brontolone*, 91, 92, n. 1, 334-8. *Torqo Tasso*, 365. *Uomo di mondo*, 161-3, 200, 227, 228, 268-9, 320, 364. *Una delle due ultime sere di carnevale*, 35. *Vec-*

chio bizzarro, 364. *Vedova scaltra*, 176. *Vedova spiritosa*, 142, 143, 274. *Ventaglio*, 370. *Vero amico*, 122. *Villeggiatura*, 176, 178-180, 202, 264.
Goldsmith (Oliv.), 58, 67, 152, 289, 293.
Goncourt (les frères de), 11, 101, 149.
Gozzi (Gasparo), 354-6.
Gresset, 44, 137, 140, 163, 164.
Guillemin, 20.

Halévy (Lud.), 163.
Hauteroche, 107.
Hillebrand (Karl), 295, 297, n. 2.
Hoffmann (Franç.-Ben.), 393.
Hugo (Victor), 15, 214, 234, n. 1, 307, 312, 315.

Ibsen, 141, 185, 202.
Imbert, 244-247.

Jovellanos, 104, n. 1, 191.
Jullien (Adolphe), 106, n. 2.

Klein, 170.
Kontz (Albert), 302 en note, 304, n. 1, 316, n. 1, 367.
Kotzebue, 359.

La Chaussée, 137, 142, 170, n. 1, 190, 203, 241, 244, 266-8, 321, 322, 358.
La Harpe, 93, 207.
Lamotte (Houdar de), 77, 96, 152.
La Noue, 44, 139, 164-5, 183.
Larroumet, 168, n. 1, 177.
Lemaître (Jules), 125.
Lenient (Ch.), 101, 132, n. 1, 175, n. 1, 326.
Lesage, 47, 124, 144, 147, 177, 217, 241, 375, 387.
Lessing, 49 en note, 63 en note, 70, 74, 76, 251, 306-7, 308, 375, 395, 396.
Lichtenberger (Ernest), 295, n. 1.
Lichtenberger (Henri), 298, n. 1.
Lillo, 198-9, 239, n. 1, 273, n. 1, 288.
Longchamp, 58 en note, 322-324, 397.

Malot (Hector), 211, n. 1.
Manfredi (Eustachio), 99, n. 1.
Mantovani (Dino), 298.
Marivaux, 54, 62-3, 71-2, 73, 77, 94, 137, 139, 142, n. 1, 168, 174, 177, 368, 407.
Marsollier, 50, 175.
Martelli (Pierjacopo), 67.
Masi (Ernesto), 43, n. 2, 173, 366, 405.
Mercier (Sébast.), 91, 100, n. 1, 104, 105, n. 2, 106, n. 2, 112, n. 1, 165, 187-189, 191, 196-9, 206, 213, 219, 273-4, 376, 378.
Métastase, 80, 140, 324, 353.
Moissy (Mouslier de), 207-209, 252-4, 317.
Moland (Louis), 367.
Molière, 1-8, 18-19, 61-2, 65, 68, 71, 73, 77, 81, 115, 141, 177, 196, 249, 255, 270, 328, *Amphitryon*, 4. *Avare*, 47, 206, 265. *Bourgeois gentilhomme*, 7, 30. *Comtesse d'Escarbagnas*, 30. *Don Juan*, 2, 28, 30, 149-151,

Femmes savantes, 48, 52. *Georges Dandin*, 28. *Impromptu de Versailles*, 219, 223. *Malade imaginaire*, 147, 406. *Mariage forcé*, 29. *Misanthrope*, 29, 44, 53. *Sganarelle*, 4. *Tartuffe*, 2, 31, 73.
Monval, 387.
Monvel, 168, 359.
Morand, 241.
Moratin (Leandro), 59 en note, 114-9.
Murville, 271, 321.

Napoli Signorelli, 171.
Nota (Alb.), 49 en note, 59 en note, 62, 72 en note, 77, 80, n. 1, 111, n. 2, 123, 127, 168, 173 en note, 388 en note, 393, 399-404.

Otway, 205.

Pailleron (Edouard), 196.
Palissot, 48, 51, 143, 206, 210-212.
Paradisi (Gius.), 99, n. 1.
Parigot, 316, n. 1.
Parini, 143.
Patrat, 49.
Picard (L.-B.), 47, 68-9, 99, 190, 227, 366, 367, 371-2, 375, 378, 397.
Pigault-Lebrun, 163.
Poinsinet, 46, n. 2, 49, 51, 101, 104.

Quinault (Phil.), 110, 136.

Rabany (Ch.), 25, 42, 106, 140, 221, n. 1, 298, n. 1, 325, 392.
Radet, 210, 397.
Régnard, 47, 53, 105, 110, 145, 147, 177, 241, 387, 394, 407.
Riboutté, 66.
Riccoboni (Mme), 24.
Richardson, 92, 93, 150, 289, n. 1, 290, n. 1.
Richter (J.-P.), 296, 297, n. 1, 314.
Rochon de Chabannes, 45, 127, 309.
Roger (Franç.), 75, n. 1, 217.
Rousseau (J.-J.), 13, 14, 373, 388.
Rowe, 359 en note.
Rutlidge, 52.

Sand (George), 168.
Sandeau, 125.
Saurin (Bern.-Jos.), 102, 185, 239, n. 1, 244.
Schiller, 296. *Brigands*, 392. *Don Carlos*, 303-5. *Fiancée de Messine*, 76. *Fiesque*, 45, 251, 303. *Intrigue et amour*, 305, 307, 308, n. 1, 316, 358, 367,
Schlegel (Fréd.), 298.
Scribe (Eug.), 66, 168, 217, 320-1.
Sedaine, 57, 63, 74, 130-2, 328, 375-6.
Ségur (Jos.-Alex., vic. de), 128-130, 358.
Shakespeare, 36, 386.
Sheridan, 133-5, 173, 250-251, 291 en note, 293.

Tobin, 36, 94.
Torretti, 149, n. 1

Vacquerie, 346 en note.
Vaure (Du), 49 en note.
Vigée, 51, 54-57, 321.

Voisenon, 99, 100 en note.
Voltaire, 13, 14, 89, 108, 139, 168, n. 1, 175, 182, 184, 210, 357, 372, 388, 395.

Wafflard, 132, n. 1.
Wieland, 76, 296, 297, n. 1, 298-9.

Zanotti (G.-P.), 99, n. 1.
Zeno (Apostolo), 140, 324, 353.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION. 1

CHAPITRE PREMIER. — I. Des conditions et des classes dans la comédie française et italienne du XVIIIe siècle. — II. Satire des défauts des honnêtes femmes. 17

CHAPITRE II. — Pointe de sensualité qui se cache souvent, au dix-huitième siècle, dans la peinture des femmes honnêtes. I. Les ingénues. — II. Rapports des frères et sœurs. Interrogatoires que se font subir des fiancés. — III. Petites personnes qui savent ce qu'elles veulent.. 61

CHAPITRE III. — Les femmes imprudentes. — I. Empire de la femme au dix-huitième siècle : portraits de ses flatteurs : fats, médecins, magistrats, abbés. — II. Le ton de la comédie demeure pourtant réservé. 89

CHAPITRE IV. — I. Le théâtre espagnol donne le motif de la réserve que la comédie s'imposait encore. — II. Femmes imprudentes. — III. Mères rivales de leurs filles. Peu de coquettes, encore moins de femmes méchantes et d'hypocrites. 113

CHAPITRE V. — I. Dès la fin du premier tiers du siècle, la comédie s'en prend plus volontiers aux séducteurs qu'à la perversité féminine. — II. Variété et hardiesse avec lesquelles elle renouvelle le type de don Juan : l'homme fort, l'ami des femmes; tentatives de séduction par chantage. — III. Le lanceur. 144

CHAPITRE VI. — I. Précautions prises dans la peinture des chutes féminines. — II. Ce que la comédie a pu se permettre grâce à ces précautions : cynisme du grand monde. —

III. Les faux ménages; les bâtards. — IV. Les servantes maîtresses. — V. Autres intrigantes. 172

Chapitre VII. — I. Courtisanes de tout étage. — II. La dangereuse indulgence des romantiques ne fait que commencer à poindre. — III. Les femmes de théâtre et leurs parents. 205

Chapitre VIII. — I. Femmes ruinées, volées ou trompées par leurs maris. — II. Lutte de l'épouse et de la maîtresse. 239

Chapitre IX. — I. Parents, maris, frères, fiancés étranges; ruffians. — II. Epoux aux vices assortis. 264

Chapitre X. — I. La morale dans le théâtre anglais du dix-huitième siècle. — II. La morale dans le théâtre allemand du même siècle. 287

Chapitre XI. — Vertus des femmes : I. Leur résistance à la séduction. — II. Réconciliation d'époux brouillés. — III. Mères, épouses dévouées. — IV. Bonnes ménagères; servantes dévouées. 316

Appendice A. — Guerre courageuse faite par les dramaturges italiens du dix-huitième siècle au manque de savoir-vivre. 363

Appendice B. — Habileté scénique de Goldoni; son influence sur Beaumarchais, Picard, etc. 366

Appendice C. — Le commerce dans la comédie française et italienne au dix-huitième siècle. 373

Appendice D. — Bondi et Delille. 381

Appendice E. — *Il marito alla moda et L'aver cura di donne è pazzia*, de Fagiuoli. 382

Appendice F. — Des rôles de comédiens au théâtre. . . 384

Appendice G. — Médecins, pharmaciens, barbiers. Tailleurs pour dames. 392

Appendice H. — Les valets. 394

Appendice I. — Monde des arts. 395

Appendice J. — Carmontelle. 397

Appendice K. — Alberto Nota. 399

Appendice L. — Les journaux dans la comédie française et dans la comédie italienne au dix-huitième siècle. . . . 404

Appendice M. — Le latin des gens du peuple dans la comédie. 406

Index des noms cités. 409

TOULOUSE. — IMP. A. CHAUVIN ET FILS, RUE DES SALENQUES, 28.

104

3375 4

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date due

23 OCT '84
22 OCT '84
05 DEC '84
DEC 03 '84
04 NOV. 1990

CE

a39003 002327079b

CE PQ 0145 . 8
.W6D4 1899
C04 DEJOB, CHARL LES FEMMES
ACC# 1383139